

Moda: model(ka) i czytelnicy

O ikonicznych reprezentacjach w kulturze

M

Moda: model(ka) i czytelnicy
O ikonicznych reprezentacjach w kulturze



fot.
TOMASZ_WYSOCKI
Z CYKLU: RETURN TO EDEN, #3
Model: Klaudia Townsend
Projekt ubrań: Marta Hankus
Wizaż: Ania Jagielska, Studio Cynamon
www.wysockiphotography.com

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO
Szkoła Filmowa w Łodzi
Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Łódź 2015

pod redakcją:
Mariusza Gołąba i Natalii Schiller

Moda: model(ka) i czytelnicy
O ikonicznych reprezentacjach w kulturze

a

Moda: model(ka) i czytelnicy
O ikonicznych reprezentacjach w kulturze

REDAKCJA: Mariusz Gołąb, Natalia Schiller

Uniwersytet Łódzki
Instytut Kultury Współczesnej
Katedra: Teorii Literatury

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa
Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi
Wydział Operatorski i Realizacji Tv
Katedra: Fotografii

Akademia Sztuk Pięknych
im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi

RECENZENT: Marek Pacukiewicz

Projekt graficzny, skład i łamanie:
Bogusław BonusDeLuxe Jaworski
Złożono krojem: Charter

Projekt graficzny broszury *Murality*:
Bogusław B. Jaworski na podstawie
fot. Marty Filipek

© copyright by Uniwersytet Łódzki
– Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego,
Łódź 2015
© copyright for this edition by Wydawnictwo
Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2015
© copyright for this edition by Akademia
Sztuk Pięknych w Łodzi, Łódź 2015

ISBN Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego
978–83–8088–155–6
e-ISBN: **978–83–8088–156–3**
https://doi.org/10.18778/8088-155-6
ISBN Wydawnictwa Biblioteki PWSFTviT
978–83–65501–02–8

ISBN Akademii Sztuk Pięknych
im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi
978–83–65403–13–1

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative
Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-
Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydanie I. W.07228.15.0.K
Ark. druk. 21,0
Wydrukowano z gotowych materiałów
dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90–131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej
Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej
90–323 Łódź, ul. Targowa 61/63
www.filmschool.lodz.pl
ksiegarnia.filmschool.lodz.pl
e-mail: wydawnictwo@filmschool.lodz.pl
tel./fax (42) 634 58 70

Akademia Sztuk Pięknych
im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi
91–726 Łódź, ul. Wojska Polskiego 121
www.asp.lodz.pl

Na okładce:
fotografia Tomasza Wysockiego
z cyklu: *Return to Eden*, #3
Na stronach tytułowych rozdziałów
wykorzystano fotografie studentów
i absolwentów Fotografii PWSFTviT
w Łodzi

Mariusz Gołąb,
Modne obrazy tekstów – Wstęp
s. 7 — **13**

R / I Moda i znak — czytanie kultury

Efrat Tseëlon
Modele przejścia: o przeobrażeniach kuturowej roli modelki
s. 16 — **25**

Anna Gomóła
Sieci wyobrażeniowe – pomiędzy kulturą i człowiekiem
s. 26 — **33**

Yuejin Liu
Tradycja Zuotu Youshi w kulturze i życiu społecznym Chin
s. 34 — **45**

Jakub Dziewit
Od „Powiększenia" M. Antonioniego do serwisu Maxmodels. Fotografia mody jako pole analizy narzędziowych uwarunkowań kultury
s. 46 — **57**

R / II Figury, fantomy, wizerunki

Xifang Zhao
Obecność i nieobecność statuy Konfucjusza na placu Niebiańskiego Spokoju
s. 60 — **71**

Dorota Sak
Transformacja sylwetki damskiej w modzie okresu PRL na podstawie analizy materiału tekstowego i fotograficznego zawartego w kwartalniku „Moda"
s. 72 — **83**

Marianna Michałowska
Artystka jako modelka, modelka jako manekin – o jednej fotografii Claude Cahun
s. 84 — **97**

Katarzyna Witas
Lalka w wielkim świecie mody
s. 98 — **107**

R / III Ciało jako narracja

Maxine Leeds Craig
Tańczący prezydenci
s. 110 — **119**

Anna M. Zarychta
Jak działają na nas rozwiane, długie włosy? Analiza wybranych okładek magazynów dla kobiet w świetle badań kulturowych i neuroestetyki
s. 120 — **135**

Martyna Nawrocka
Moda i ciało jako elementy konstruowania tożsamości w perspektywie posthumanizmu
s. 136 — **145**

Aleksandra Ciejka
Modne ciało na przestrzeni wieków. Kulturowa analiza figury modelki
s. 146 — **159**

Natalia Schiller
Modelka jako post, modelka jako karnawał – o resakralizacji ciała w kulturze ponowoczesnej
s. 160 — **173**

R / IV Przestrzeń ekspresji

Susan B. Kaiser
Miejsca mody a usytuowanie podmiotu
s. 176 — **191**

Adrianna Grudzińska-Pham
Trzecia płeć mody
s. 192 — **203**

Urszula Konarska, Maria Pawlicka
Anima czy Animus? Problem płci w cosplayu
s. 204 — **223**

Iwona Jastrzębska-Puzowska
Hobo, boho, grunge – od antyestetyki i kontestacji do „targowiska próżności"
s. 224 — **229**

Natalia Rezmer-Mrówczyńska
Ciało i widowisko. Od ekspresji nagości do trashion
s. 230 — **243**

Tomas Pabedinskas
Moda jako wyraz tożsamości na scenie subkultury
s. 244 — **253**

R / V Czytanie obrazów

Joanna Ślósarska
Triksterowski strój Anny Phreedom Messenger
s. 256 — **263**

Weronika Witosław
Semantyka kobiecego stroju w poezji polskiego baroku
s. 264 — **273**

Mariusz Gołąb
Kobiety, narracja i rzeczy naturalne czy rzecz natury?
s. 274 — **301**

Shoutong Zhu
Nośnik, styl, media: historyczna interpretacja kulturowych norm dramatu
s. 302 — **315**

Mariusz Bartosiak
Dynamika praktyk mody jako performansów kulturowych
s. 316 — **325**

Indeks nazwisk
s. 327 — **335**

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.01

Modne obrazy tekstów – Wstęp

Pojęcie mody, które łączy rozważania książki, wyznaczają rejestry tekstu i obrazu, reprezentując dwa typy dopełniających się doświadczeń kulturowych. Moda otwiera pole interpretacji, a równocześnie jest przez oba terminy określana. Samo pojęcie „mody" w znaczeniu sztuki ubioru wydaje się samowystarczalne. Pozbawione dodatkowych określeń doprecyzowujących jego zakres znaczy właśnie tyle, co styl ubioru, o ile nie staje się „modą na coś". Prace zgromadzone w obecnym tomie pozwalają przyjrzeć się wieloznaczności tego zjawiska, uwikłanego w inne, by nie powiedzieć – wszelkie, aspekty kultury, od ludzkiej cielesności przez sztukę wytwarzania obrazów po literaturę i społeczne aspekty przestrzeni publicznej jako widowiska. Te uniwersalne aspiracje znalazły odzwierciedlenie w teorii Rolanda Barthesa, który porównał modę do systemu języka, wyróżniając jej znakowe *signifiant* i *signifié*, a więc do medium zdolnego opisywać świat i kształtować kulturowe znaczenia[1]. Moda, należąc do kultury masowej, stała się dogodnym i inspirującym pretekstem, by ujawnić podobieństwa między słowem i obrazem[2]. Sama, jak dowodzą tego współczesne pokazy mody, chce być literacką i wyreżyserowaną teatralną opowieścią.

Moda działa w warunkach lektury i interpretacji czytelników/widzów. Z tych wstępnych założeń wynikają dalsze konsekwencje semantyki *Mody*, wskazując na jej modalność i wszechobecność (może być na każdą okazję i odpowiadać każdemu miejscu, por. S. B. Kaiser). Jedną z nich jest funkcja odbiorcy uczestniczącego w procesie tworzenia. Problem ten znalazł wyraz w artykułach poświęconych performatywnym aspektom mody i kształtowanym przez nie relacjom między podmiotowym wizerunkiem a przestrzenią publiczną (M. Bartosiak, M. L. Craig, U. Konarska i M. Pawlicka, T. Pabedinskas, N. Rezmer-Mrówczyńska). Kolejny aspekt to „popularność" mody jako czynnika organizującego warunki interpretacji zjawisk życia publicznego. Ten zakres pojęcia zbliża *Modę* do zagadnień opisywanych w ramach badań kulturowych i zwrotu ikonicznego. Moda jest w tym znaczeniu zjawiskiem znakowej świadomości kulturowej, posiadającym własną retorykę, której charakterystyczne działanie przejawia się w łączeniu wizualnych i słownych aspektów przekazu. Moda jako tekst i widowisko posiada własnego czytelnika-widza. Domaga się jednak także obecności aktora-bohatera. Morfologiczna gra sugerowana przez tytuł książki nasuwa pytania o wzajemne relacje między „modelem" i „modelką". O ile pojęcie modelu wydaje się bardziej ogólne i powszechnie obowiązujące np. jako standard lektury oraz ideologicznej interpretacji

1 R. Barthes, *System mody*, przeł. M. Falski, Kraków 2005.
2 O relacjach między obrazowym medium mody a poziomem językowej syntagmy por. *ibidem*.

świata (por. X. Zhao i inni), o tyle „modelka" w tym zestawieniu przyjmuje formę elementu zmiennego, poddawanego deformacji i przemieszczeniom semantycznym w zależności od oczekiwań i tendecji kultury oraz... modeli mody (A. Ciejka, W. Witosław, D. Sak, A. Grudzińska).

Moda od początków XX wieku poszukuje inspiracji pośród różnych dziedzin kultury, w tym muzyki, malarstwa, literatury czy architektury, będąc komentarzem tradycji oraz aktualnych tendencji życia społecznego (I. Jastrzębska-Puzowska, N. Rezmer, M. Pawlicka i U. Konarska oraz inni). Modelce zaczyna się przypisywać bardziej odpowiedzialne artystycznie funkcje, traktując ją jako reprezentantkę określonej formuły kulturowej. Modelka staje się „modelem" kulturowym, który ma zostać przyporządkowany określonym okolicznościom performatywnym. A to sprawia, że odzyskana tożsamość i uwolnienie zawodu modelki z XIX-wiecznej ambiwalencji ponownie przyjmuje postać artystycznej i kulturowej instrumentalizacji (E. Tseëlon). Modelka dzisiaj to także symboliczne ujęcie cielesnych ekstensji związanych z eksperymentami posthumanizmu, których z jednej strony skrajnym, a z drugiej „tradycyjnym" pomysłem są próby zastąpienia jej obecności przy pomocy lalek czy robotów (K. Witas, M. Nawrocka).

Zamiana ról w erze widowiska, które odsuwa w przeszłość erę nośnika, o czym pisze Shoutong Zhu, jest niebezpieczna, ponieważ sami jako aktorzy zaczynamy uczestniczyć w produkcji obrazów, co już wcześniej podkreślała Susan Sontag, widząc w tym procesie konsumpcyjne funkcje rozwiniętych społeczeństw[3]. Jeśli tak, to dla kogo w takim razie te obrazy są przeznaczone? Tu po raz kolejny powraca wynalazek fotografii, a jej związek z kulturą mediów tłumaczy nadprodukcję obrazów (J. Dziewit). Dla Rolanda Barthesa było to medium, które nie pozwala oddzielić od siebie znaczonego od znaczącego, kładąc nacisk na chwilę oraz intensywność przeżycia[4]. W podobnym kierunku zmierzają też rozważania Anny M. Zarychty, która zwraca uwagę na zawieszenie różnicy między *image* a *picture* dla fotografii. To charakterystyka metafory, której działanie podkreśla w swoim artykule Susan B. Kaiser. W metaforycznych problemach związanych z wyodrębnieniem znaczącego widać podobieństwa do „fotoliteratury" François Soulages'a, dla którego trzecią drogą współczesnej fotografii jest interakcyjne połączenie obrazu i tekstu w jedną całość artystyczną[5].

Posthumanizm jako „doskonalenie ludzkiego ciała" (M. Nawrocka). Z takiej definicji wyłania się obraz ciała, którym można sterować. Umocniona zostaje tym samym opozycja między podmiotowo rozumianą cielesnością *Leib* a wyodrębnianym i dostrzeganym pośród przedmiotów materialnych *Körper* – obrazowym *signifiant* ludzkiej tożsamości. Jak twierdzi Gerd Haeffner, obecność obu pojęć jest zawsze

3 Por. S. Sontag, *Świat obrazów*, [w:] *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 161–191.
4 Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
5 Por. F. Soulages, *Estetyka fotografii*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2012.

współzależna, a pojęcie *Leib* zawsze skryte w *Körper*[6]. Trudno z tego powodu mówić o absolutnym kartezjańskim dystansie do własnego materialnego ciała (*Körper*) jako sprawnie działającej maszyny. Przeszkodą na tej drodze jest chociażby samo doświadczenie cierpienia[7]. Zmianą, jaką niósłby ze sobą posthumanizm byłoby ujawnienie tej różnicy, skrytej w metaforycznej zależności przez tradycję humanizmu. Ciało tak rozumiane byłoby obecnie jedną ze zmiennych form tożsamości. Widać tu podobieństwo do wizerunku fotograficznego Claude Cahun, na który wskazuje Marianna Michałowska. Bezpośrednia ingerencja wobec ciała ma działać tak, jak zabiegi artystyczne fotografii czy szerzej, sztuki. Ciało zaczyna więc być w tej perspektywie postrzegane jako kolejny element zapośredniczenia, kształtując społecznie przyjętą współcześnie za sprawą mody strategię wymiany wizerunków.

Sytuacji tej wymiany i kreowania własnej(-ych) tożsamości, którą na przykładzie Cahun obserwuje Michałowska, odpowiada kulturowa tendencja opisana przez Sontag. W ślad za jej uwagami o produkcji obrazów pojawia się jednak obawa utraty zdolności świadomego rozpoznawania funkcji percepcyjnego doświadczenia i zaufania do naszych zmysłów. Powraca tym samym ponownie i niezauważenie sytuacja kartezjańskiego dualizmu poddana krytyce przez ponowoczesność. Oddalamy się od źródeł estetyki jako nauki o zmysłach, o potrzebie mentalnego wytwarzania obrazów: tworzenia sztuki, a jednocześnie odpowiedzialności za percepcyjną „machinę" naszego ciała (M. Gołąb). Konflikt ten uświadamia także, jak wyodrębniony przez kulturę fikcjonalny świat wytworów wyobraźni jest bliski naszemu fizykalnemu doświadczaniu świata przez ciało. Kulturowa nisza sztuki pozostawała dotąd niezagrożona, obie – sztuka i ciało współegzystowały oddzielone, udzielając sobie źródła inspiracji, czego przykładem pozostaje przestrzeń mody.

Wspomniane wyżej niebezpieczeństwa ujawniają się w procesie niszczenia sieci wyobrażeniowych, obserwowanym z antropologicznej perspektywy przez Annę Gomółę. Problem nieograniczonego przyrostu wizerunków fotografii śledzi we wspomnianym już artykule Dziewit, dla którego punktem wyjścia oraz inspiracją, podobnie jak dla Julia Cortazara, stała się fotografia (opowiadanie *Babie lato* i adaptacja filmowa *Powiększenie* M. Antonioniego). Podobny problem pojęciowego wymieszania obrazu i oderwanych od niego pojęć o wyraźnej kulturowej tradycji obserwuje na przykładzie figury modelki także Natalia Schiller. W tym samym tonie utrzymany jest historyczny przegląd różnych aspektów tego pojęcia przedstawiony przez Efrat Tseëlon. W artykułach Tseëlon i Schiller widać stopniowy proces tworzenia odcieleśnionego konstruktu kultury, efektu socjologicznie uwarunkowanego porządania, kultu piękna określonego już jednak coraz wyraźniej przez mechanizm

6 Por. G. Haeffner, *Dwustronność ciała*, [w:] *idem*, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej*, przeł. W. Szymona OP, Kraków 2006, s. 110–115.

7 Por. *ibidem*.

urynkowienia medialnych informacji i kształtowanych przez nie ikonicznych wzorów, grających na tęsknocie za odległym pojęciowym ideałem potwierdzonym w obrazie. Obserwowanym tu tendencjom odpowiada pogląd Hansa Beltinga na temat ikonoklastycznego oderwania pojęcia od przedmiotu, które dokonało się w renesansie[8]. Teraz jednak ta zmiana jest wygodnym narzędziem przemysłu obrazów, który niezaspokojone pragnienie źródłowego sensu wizerunku zamienia w nadprodukcję obrazów, pozbawionych możliwości ucieleśnienia. Ciało człowieka było dla tego pragnienia najbliższym antropologicznie sensotwórczym układem obrazów. Na tym podstawowym doświadczeniu opiera się proces wytwarzania pojęć w formie językowych katachrez.

Przyjmując uwagi Haeffnera, można prześledzić relacje między potrzebą sensorycznego zaangażowania a wyzwaniami współczesności, między cierpieniem a kulturową podstawą zmian obrazowych. Cierpienie w tej sytuacji to stan doznawany przez człowieka wobec modelu, a modelki wobec bycia modelem dla estetycznych uzurpacji społeczeństwa. Posthumanizm w jego technicznej perspektywie zaczął się już wcześniej, tzn. nie od hybrydalności podmiotu (android), ale od chwili sztucznego zamrożenia ideału estetycznego w roli modelki (por. artykuły zgromadzone w tomie). Tak rozumiana doskonałość ujawniałaby podobieństwa do linearnego sposobu myślenia, które Rudolf Arnheim przeciwstawia myśleniu wzrokowemu[9]. Jego zdaniem linearność ma wtórny charakter wobec myślenia wzrokowego. Linearność jest cechą języka, który utwierdza w kulturze wybrany model organizacji obrazowej. Powstająca w ten sposób struktura pojęciowa ma zawsze charakter redukcyjny. Oparte na niej schematy myślenia są uboższe i kreacyjnie „jałowe" wobec myślenia wzrokowego, które daje możliwość tworzenia bogatszych struktur stereoskopowych[10]. Dokonując tego rozróżnienia, Arnheim wskazuje tym samym na uprzednią wobec myślenia językowego (linearnego) funkcję myślenia wzrokowego oraz jego wartość jako pierwotnego pola kombinacji semantycznych. Teoria ta pozwala rozumieć obrazy jako wytwory podstawowych zdolności sensorycznych człowieka, których ślad pozostaje jednak w selektywnych strukturach języka, uprzywilejowanych przez kulturę. Podobne znaczenie mają też uwagi Zarychty poświęcone neurosemiotycznej interpretacji obrazów. W obrazach języka ujawniają się zatem ślady pierwotnych operacji kreacyjnych w postaci wybranych struktur doświadczenia utrwalonego przez kulturę. Wizerunek modelki nie byłby w tej sytuacji niczym innym jak jednym z utwierdzonych w kulturze modeli myślenia językowego, w którym uprzywilejowany został pewien typ linearnej struktury. Powstała ona w drodze selekcji elementów uprzedniego i szerszego pola kreacyjnego opartego na doświadczeniu wzrokowym.

8 Por. H. Belting, *Obraz i kult, Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
9 Por. R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.
10 Por. *ibidem*, s. 267–273.

Właściwy kierunek posthumanizmu wiązałby się zatem nie tyle z hybrydalnością czy mechanicznym udoskonaleniem ciała, co z otwarciem na nowe struktury obrazowe, nie opisane w modelu zakodowanym przez artystyczną tradycję renesansu. W tym rozumieniu posługujemy się jedynie grupą kategorii estetycznych ukształtowanych w pewnej epoce, utrwalonych następnie w linearnych strukturach języka, które wymownie zużyły się w konfrontacji z naszym współczesnym doświadczeniem sensorycznym. Dodatkowym uzupełnieniem opisu Arnheima są przytoczone uwagi Beltinga o wpływie ikonoklastycznych tendencji, które pojawiły się w renesansie wraz z ruchami reformacji[11]. Renesans to także czas kształtowania nowych modeli języka, opartych na odmianach narodowych i różnych rejestrach lokalnych wobec panującego ośrodka kultury – wyzwolenie odmian dyskursywnych ostatecznie okazało się po wiekach utrwaleniem jednego modelu odziedziczonego po tym okresie, związanego z wpływem „tego" humanizmu. Przykład ten pokazuje, jaki wpływ mogą mieć estetyczne tendencje, uznane za neutralną dziedzinę sztuki, na sposoby „nieestetycznego" myślenia o świecie. Co za tym idzie, jak myślenie wzrokowe potwierdza swoje uprzednie działanie nie tylko wobec sztuki, ale także organizuje linearne struktury myślenia językowego. Jego przykładem mogą być przemiany literatury wpisane w antropologiczny układ zależności między pierwotną oralnością Waltera Onga i wtórną oralnością Erica A. Havelocka. Obecnie jednak należałoby uzupełnić model tych przemian, wskazując dodatkowo na ich źródła w postaci „pierwotnej wizualności"[12]. Jej następstwem są formuły oralne, wskazując na moment, w którym to, co żywiołowo obrazowe łączy się z linearnością języka (opowieści) i poświadczone zostaje w metaforach, społecznej potrzebie unaoczniającej obecności retorów wraz ze szczególnym przykładem w postaci ekfraz Filostrata.

Strój tworzy relacje między tożsamością a przestrzenią obrazową, tzn. obrazy ustanawiają przestrzeń, wydobywają różne dziedziny kultury jako konteksty aktywizowane przez podmiot i są z nim powiązane, pełniąc funkcję komentarza wobec tożsamości podmiotu. W tekście Joanny Ślósarskiej te powiązania są tym bardziej wymowne, bo odsyłają do trzech przestrzeni: wirtualnej rzeczywistości obrazów oraz rzeczywistości, o której integralność walczy bohaterka, a także trzeciej, symbolicznej sfery, która ujawnia się za sprawą kulturowych aluzji związanych z jej postacią. Podejmowane przez bohaterkę Hala Duncana próby uwolnienia świata od mistyfikacji oparte zostały na antropologicznej kompozycji cech mitycznych. Jej porządkujące działania wobec obrazów wpisane zostały przez autora w układ narracyjnej kompozycji jako podstawa interpretacyjna tekstu. Kto wie, czy podobnie

11 Por. Belting, *Obraz i kult…*, *op.cit*.

12 Na temat teorii W. Onga i E. A. Havelocka por.: W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przekład i wstęp J. Japola, Lublin 1992; E. A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, przekład i wstęp P. Majewski, Warszawa 2006.

zgromadzone w obecnym tomie rozważania o różnorodnym zestawie odwołań kulturowych nie mogłyby stać się punktem wyjścia do opisu ujawnianych współcześnie w grze mody, przestrzeni i tożsamości, „modnych" i kulturowo produktywnych światów, powiązanych ukrytą siecią podobieństw opartych na wspólnej logice obrazów (?). Powraca pomysł Northropa Frye'a, by fikcjonalne opowieści poddać typologii poprzez ocenę zwiazanych z nimi obrazowo-narracyjnych rekwizytów; od faktów najprostszych, jakimi są modne i płynne zjawiska symbolicznych strategii antropologii codzienności Michela de Certeau, a kończąc na posthumanistycznych, cyfrowych ekstensjach. W obecnej chwili mamy jednak do czynienia z projektem rozciągniętym także na to, co chcielibyśmy nazwać realnym[13]. Zadanie to o tyle niebezpieczne, że stajemy w sytuacji Anny Freedom Messenger czy Actona, Currera i Ellisa Bellów, podejmując heroiczną pracę o przywrócenie pierwotnej jedności obrazu i znaczenia w deiktycznym geście pewności, że wskazane przez nas „To" jest fundamentem uznanym przez podmiot za podstawę jego egzystencji. Zadanie o tyle trudne, że nasze obecne doświadczenie wiąże się z wchłonięciem do tej postulowanej typologii także granicy między obrazem a rzeczywistością. Pojawia się wobec tego pytanie, w jakiej formie zachowaliśmy doświadczenie poprzedniej, przyrodniczej tradycji XIX wieku (?). Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w tej sytuacji ustanowiony *parergon* ramy obrazu zawłaszcza także sytuację obserwatora, usuwając granicę między *phantasma* a rzeczywistością, ponieważ należymy, jak twierdzi Shoutong Zhu, do kultury „widowiska widzów".

Zaprezenotwane w tomie prace nie dają gotowych odpowiedzi, zderzają jednak pojęciowe tradycje i ich obrazy, próbując na jednym biegunie przedstawić trwałość sieci wyobrażeniowych i związane z nimi antropologiczne źródła kultury, a na drugim posthumanistyczne zagubienie między źródłową funkcją ciała, które samo miało przywracać pewność i godność wyobrażenia, a „pracą obrazów" uruchomioną w ponowoczesności. Doświadczenie współczesności dostarcza uzasadnionych podstaw dla tej aluzji, przywołującej *Pracę snu* Zygmunta Freuda, którego dzieło było obok „prac" Ferdynanda de Saussure'a jedną z głównych inspiracji formujących w XX wieku proces odkrywania własnej tożsamości nowoczesnej humanistyki. Po jednej stronie mamy więc obrazowe *Tu* a po drugiej tekstowe *Shu* (por. Y. Liu) europejskej świadomości XX i początku XXI wieku, które połączone w jedno pojęcie *Tushu* stają się księgą.

Mariusz Gołąb

13 Por. H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.

Książka jest zbiorem prac zaprezentowanych na konferencji pod tym samym tytułem, zorganizowanej w dniach 22–24.10.2014 przez Katedrę Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego przy udziale ASP im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi oraz Szkoły Filmowej w Łodzi. Miejscem obrad i wydarzeń towarzyszących konferencji było MS2 oraz łódzka Manufaktura.

Organizatorzy składają **serdeczne podziękowania** za pomoc w przygotowaniu konferencji oraz wydarzeń towarzyszących:

Miastu Łódź

Firmom:

Biliński Textile Print
Kawiarnia Awangarda
Nordyński. Autoryzowany Koncesjoner Peugeot
Olejnik S. C.
Ptak S.A oraz Ptak Fashion City
Studio Kolor

Panu Jerzemu Czubakowi

Partnerom:

Archiwum Państwowemu w Łodzi
Charlie Outside
Come On Institute
Fashion Philosophy Fashion Week Poland
Manufakturze
Muzeum Fabryki
MS2
Polskiemu Towarzystwu Inicjatyw Twórczych
Skupowi Kultury
Właścicielowi pałacu Kerna

Współorganizatorom:

Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi

R / I

Moda i znak

— czytanie kultury

14—57



fot.
TOMASZ_WYSOCKI
RETURN TO EDEN#1
>
Model: Klaudia Townsend
Projekt ubrań: Marta Hankus
Wizaż: Ania Jagielska, Studio Cynamon
www.wysockiphotography.com



https://doi.org/10.18778/8088-155-6.02

Efrat Tseëlon*

16—25

Modele przejścia: o przeobrażeniach kuturowej roli modelki

Wydział Teorii Mody
Uniwersytet Leeds / Wielka Brytania

*Redaktor naczelna
„Critical Studies in Fashion & Beauty”

Modelka stanowi decydujące ogniwo w mechanizmie przemysłu mody. Stworzona przez modę i na jej potrzeby uosabia wszystkie sprzeczności branży wiecznie rozdartej między komercją a twórczością, będąc jednocześnie zaangażowaną w pełnoetatową produkcję obrazów. Historyczne, ekonomiczne i socjologiczne analizy postaci modelki rozpatrują przedmiot badania jako gotowy element maszynerii systemu mody lub, szerzej, systemu konsumpcji[1]. Kwestionując takie podejście, w niniejszym artykule postaram się nakreślić kilka tropów, które sięgają do głębszego znaczenia modelki we współczesnej kulturze.

Modelka jest figurą, która łączy kilka kulturowych dyskursów. Wyróżniam trzy stadia jej rozwoju:

1. Stadium lalki;
2. Stadium marionetki;
3. Stadium muzy.

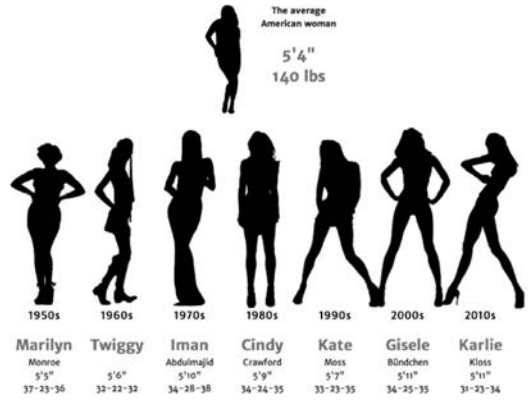
Zacznę od scharakteryzowania stadiów rozwoju idei modelki.

Stadium	**Okres**	**Okres rozwoju feminizmu**	**Oś władzy**	**Oś ucisk – swoboda**	**Oś statusu**
Lalka	XIX wiek	Walka o emancypację – faza aktywizmu	Od zniewolenia do pierwszych swobód	Ucisk	Tradycyjny system klasowy
Marionetka	XIX wiek – lata 80. XX wieku	Powojenna negocjacja władzy Kontrnatarcie: redefinicja kobiecości i druga fala feminizmu	Powojenne odwrócenie ról i następujące po nim wyzwolenie umysłu: zdobywanie świadomości	Emancypacja	Merytokracja: pochód kultury przedsiębiorców
Muza	Od lat 90. XX wieku do dziś	Kapitalizm przesuwa horyzont konsumnckiej niepewności. Postfeminizm	Iluzja wyboru	Dobrowolna uległość	Kultura celebrytów zastępuje arystokrację

1 Por. J. Entwistle, *The Aesthetic Economy: The Production of Value in the Field of Fashion Modeling*, „Journal of Consumer Culture" 2002 nr 2(3), s. 317–339; J. Entwistle, *The Aesthetic Economy of Fashion: Markets and Value in Clothing and Modelling*, Oxford 2009; J. Entwistle, A. Mears, *Gender on Display: Performativity in Fashion Modelling*, „Cultural Sociology" 2013 vol. 7, nr 3, s. 320–335, C. Evans, *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and Amercia*, Yale 2013, E. Wissinger, *Modeling Consumption: Fashion modeling work in contemporary society*, „Journal of Consumer Culture" nr 9 (2), 2007, s. 273–296.

Stadium lalki

Modelkom przypisywana jest pasywna rola obiektu. W XIX wieku ich funkcję pełniły bezimienne ekspedientki, które zgadzały się pozować do zdjęć wykorzystywanych następnie przez ilustratorów magazynów o modzie, a ze względu na przekonanie, że zarabiały ciałem, ich dodatkowe zajęcie było postrzegane jako rodzaj hańbiącej profesji. W toku ewolucji, od pierwszego do trzeciego stadium rozwoju, modelka przeszła drogę od pozbawionego twarzy przedmiotu do unikalnego podmiotu, od niskiego statusu do statusu gwiazdy, od bycia elementem detalicznego handlu i marketingu do kreowania wizerunku marki, od tego, co „rzeczywiste" do tego, co w sferze pragnień. Modeling – dawniej zajęcie anonimowe, zakulisowe i poniekąd uwłaczające, dziś świeci jasnym blaskiem kultury celebrytów (z supermodelką rozpoznawaną powszechnie poprzez jej imię!).



Stadium marionetki

Pochód kultury konsumenckiej sprawia, że kobiety w coraz większym stopniu definiowane są przez wygląd zewnętrzny i to on staje się ich główną walutą. Za umowną wartość urody odpowiada mechanizm związany z władzą społeczną. Taka myśl sformułowana została przez Murraya Milnera w jego książce *Freaks, Geeks, and Cool Kids* [Dziwaki, kujony i fajne dzieciaki] – uznanej publikacji, której autor wykorzystuje analogię między przemysłem modowym a indyjskim systemem kastowym[2]. Jak przekonuje Milner, przeciętny amerykański nastolatek podlega systemowi klasowemu, wytwarzanemu przez młodzież szkół średnich jako jedyne dostępne im źródło władzy. Nie mając kontroli nad żadnymi innymi aspektami swojego życia, nie mają też władzy ekonomicznej, by podejmować samodzielne decyzje, mogą jednak kontrolować wrażenie, jakie wywierają na innych poprzez swój styl ubierania i towarzystwo,

2 M. Milner, *Freaks, Geeks, and Cool Kids: American Teenagers. Schools and the Culture of Consumption*, Nowy Jork 2004.

w którym się obracają. Wypracowują to wrażenie, wzorując się na osobach o wysokim statusie społecznym. Konkluzja Milnera jest podobna do tej, którą sto lat wcześniej opisał Simmel w swoim artykule *Fashion* (1904)[3]. Badacz ten zauważył, że moda jest jedynym przejawem władzy dostępnym kobietom. Dlatego wyemancypowana kobieta współczesności, która w dobrym, a być może także złym sensie, imituje cechy charakterystyczne, osobowość i zachowanie płci męskiej, demonstruje szczególnie silnie swój obojętny stosunek do mody. W pewnym sensie moda i wygląd rekompensują kobietom ich niski status w klasie opartej na pozycji zawodowej[4].

Kolejnym tropem, który może tłumaczyć przypisywanie wyglądowi modelek tak duże znaczenie, jest analiza zjawiska modelingu w kategoriach niepełnosprawności przeprowadzona przez Roberta McRuera[5]. Stworzone przez niego pojęcie „przymusowej pełnosprawności" sugeruje, że ludzie definiują swój status osobistej wartości poprzez porównywanie się z pozornie pozbawionymi wad osobami, które, choć dalece nierealistyczne, w jakiś sposób stały się ogólnie akceptowaną normą. Według teorii przymusowej pełnosprawności, jednostkę nie w pełni sprawną porównuje się do pełnosprawnej, podobnie jak nieidealne tożsamości (czyli większości ludzi) porównuje się do uzyskiwanej bez wysiłku perfekcji tożsamości idealnych.

W sytuacji, kiedy perfekcja staje się normatywnym przymusem, iluzją staje się pojęcie wyboru. W swoim entuzjastycznie przyjętym przez krytykę filmie dokumentalnym „Still killing us softly 4" z 2010 roku Jean Kilbourne stwierdziła, że kobiety od wczesnego wieku uczą się poświęcać ogromne ilości czasu, energii i pieniędzy, by osiągnąć idealny wygląd oraz, że powinny odczuwać wstyd i winę, kiedy im się to nie uda[6]. A porażka jest nieunikniona, ponieważ wspomniany ideał oparty jest na całkowitej nieskazitelności. Z kolei najważniejszym aspektem tej nieskazitelności jest fakt, że nie może ona nigdy zostać osiągnięta, ponieważ w rzeczywistości **nikt, także sama autorka** filmu, tak nie wygląda. Supermodelka Cindy Crawford powiedziała kiedyś: „Chciałabym wyglądać jak Cindy Crawford". Jednak nie wygląda, to niemożliwe.

Chwiejność koncepcji pełnowartościowego czy też idealnego ciała uchwycił w swojej autorskiej teorii stygmatu Erving Goffman[7]. Zgodnie z tą ideą, nikt nie jest wolny od ryzyka potencjalnej stygmatyzacji (powodem może być niepełnosprawność, starzenie się, niesława itp.).

3 G. Simmel, *Fashion*, „International Quarterley" 10, s. 130–155.
4 Por. *Ibidem*, s. 145.
5 R. McRuer, *Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence*, [w:] *Critical Theory: A Reader for Literary and Cultural Studies*, R. D. Parker (red.), Oxford 2012.
6 J. Kilbourne, *Still killing us softly 4*, Media Education Foundation DVD-Rom, Northampton MA 2010.
7 E. Goffman, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Londyn 1963, pol. wyd. *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005.

Stadium muzy

W tym stadium modelka przekształciła się w nieosiągalny ideał. Zaszedł proces podobny do tego, który napędza kulturę konsumpcyjną, polegający na wytwarzaniu niezadowolenia ze stanu obecnego, a tym samym motywacji do niekończących się zmian na lepsze. Ta wieczna pogoń jest możliwa dzięki grze na uczuciach strachu przed nieadekwatnością i odrzuceniem. Ideał uosabiający reprezentację muzy nie jest nawet kopią samej modelki. To aspiracyjny obraz marzeń i pragnień[8].

Każde z trzech stadiów rozwoju modelki może być postrzegane przez pryzmat trzech procesów dialektycznych, które przyczyniły się do umacniającej się pozycji przemysłu urody i mody. Pierwszy z nich to rosnąca emancypacja kobiet w kwestiach władzy społecznej, równości oraz praw, która rozpoczęła się w okresie drugiej wojny światowej, kiedy to wskutek powszechnej mobilizacji znaczący odsetek kobiet zasilił szeregi cywilnej siły roboczej. Walczący na froncie mężczyźni zostali zastąpieni przez kobiety w fabrykach i biurach[9].

Drugi proces to stopniowe poddawanie społeczeństwa zasadzie konsumpcji: narodziny zjawiska permanentnego niezadowolenia i niepewności powstających w wyniku „planowanego wychodzenia z użycia”[10]. W tym procesie natura kapitalizmu konsumenckiego idzie ramię w ramię z naturą mody, opartej na szybkich zmianach. Taka sytuacja stwarza pozór wolności wyboru, regulowany przez takie czynniki pośredniczące, jak nacisk grupy rówieśniczej albo interesy korporacyjne ukryte pod maską kampanii społecznej (przykładem może być kampania reklamowa Dove pod hasłem „Prawdziwe piękno”).

Trzeci proces: odpowiedzią na demokratyzację i globalizację konsumpcji jest produkcja różnorodnych mechanizmów mających na celu wytworzenie różnic statusowych między ludźmi. Jednym z nich jest zjawisko „bycia glamour”, które zajęło miejsce dawnych elit królewskich. Inny mechanizm opiera się na wykorzystaniu, w charakterze znaczącej siły, sieci społecznościowych i blogów. W ostatnim dziesięcioleciu media społecznościowe i blogi modowe stały się powszechnym i niezwykle skutecznym sposobem dotarcia do szerokiego audytorium bez potrzeby pośrednictwa przemysłu wydawniczego. Jesienne wydanie magazynu „W” z 2014 roku portretuje supermodelki jako „The New Royals” [Nową Elitę Królewską]. Z kolei magazyn „Vogue” z tego samego okresu określa je jako „The Instagirls” [Dziewczyny z Instagrama], które przyciągają odbiorców zdjęciami zamieszczanymi na Instagramie i publikacjami na Twitterze.

8 Por. H. Koda, Y. Kohle, *The Model as Muse: Embodying Fashion*, Yale 2009.
9 Por. C. Goldin, *The role of World War II in the rise of Women's Employment*, „American Economic Review” 2006, s. 741–756.
10 Por. S. Strasser, *Satisfaction Guaranteed: The Making of the American Mass Market*, Nowy Jork 1995; J. W. Rutheford, *Selling Mrs. Consumer: Christine Frederick & the Rise of Household Efficiency*, Ateny, Londyn 2003.



11



12

Modele różnorodności

W ostatnich latach nasila się tendencja, by przełamać prymat wysokiej, szczupłej, białej modelki, która od lat dominuje na światowych pokazach mody. Trend ten przejawia się głównie w próbach wprowadzenia na wybiegi modelek o pełniejszej figurze, tzw. zwyczajnych kobiet, a także modelek dojrzałych, niepełnosprawnych itp. Podstawą tych wysiłków jest zwykle inicjatywa jednej z instytucji charytatywnych lub grupy aktywistów społecznych (np. akcja pod hasłem „All Walks Beyond the Catwalk" [Wszyscy chodzą poza wybiegiem] – organizowane przez działającą na rzecz ofiar poparzeń fundację Katie Piper pokazy mody, w których udział biorą modelki z niedoskonałościami), a niekiedy także samego przemysłu mody lub związanych z nią mediów (coraz bardziej znacząca obecność w kampaniach reklamowych modelek *plus size*, której przykładem może być choćby udział Sophie Dahl w kampanii perfum Opium z 2000 roku, oraz ich marginalna obecność na wybiegach)[13]. Za kamień milowy rodzącego się trendu modelek o pełniejszej figurze uznaje się okładkę „Sports Illustrated" z lutego 2015 roku[14]. Warto tu wspomnieć także kilka wypowiedzi ze strony znaczących redaktorów czasopism modowych, w tym Alexandry Shulman z brytyjskiego „Vogue", która w 2009 roku wypowiedziała wojnę rozmiarowi zero, a także redaktor włoskiego „Vogue" Franci Sozzani, która dołączyła do tego ruchu i opowiedziała się za wprowadzeniem na wybiegi ikon mody o nieco pełniejszych kształtach[15]. Kolejnym źródłem zmian jest prawodawstwo (np. w 2011 roku władze Izraela wprowadziły przepis zakazujący poddawania zdjęć obróbce w Photoshopie,

11 Jesienne wydanie (2014) magazynu „W" przedstawiające supermodelki jako Nową Elitę Królewską (The New Royals).
12 Por. *Ibidem*.
13 Por. http://www.allwalks.org; http://www.elle.com/fashion/news/a15557/plus-size-models-on-the-runway/, [data dostępu: 20.10.2015].
14 Por. http://www.businessinsider.com/ashley-graham-sports-illustrated-ad-model-2015–2, [data dostępu: 20.10.2015].
15 Por. http://www.vogue.it/en/vogue-curvy, [data dostępu: 20.10.2015].

a we Francji w kwietniu 2015 roku przegłosowane zostało prawo zakazujące udziału w przemyśle mody przesadnie szczupłych modelek)[16].

Nadrzędny ton dyskursu na ten temat świadczy jednak o tym, że świat mody ma ambiwalentny stosunek do tej kwestii etycznej. Najlepszym na to dowodem są pochodzące z branży głosy, przeciwstawiające się zatrudnianiu do pracy przy pokazach mody pulchnych modelek. Mowa tu choćby o głośnej sprawie, kiedy to decyzja projektanta Marka Fasta o zatrudnianiu modelek o nieco większym rozmiarze, doprowadziła do buntu wśród jego pracowników wraz ze strajkiem jednego ze stylistów. Również Karl Lagerfeld wprost dawał wyraz swojej pogardzie dla „grubasów". W tym jak i w innych przypadkach to, co nieoznaczone, mianowane zostaje normą a to, co opisywane kwalifikatorem (np. *plus size*, z krągłościami, o pełniejszej figurze), uznaje się za odstępstwo od tej normy. Często „pełniejsze" modelki to kobiety, które w żadnych okolicznościach poza światem mody nie zostałyby uznane za grube. Idea *plus size* sugeruje zatem, że „normalny" czy też „prawidłowy" jest mniejszy rozmiar. Zwykle za pomocą tej miary opisuje się kobiety, których ciała reprezentują statystyczną normę (w Wielkiej Brytanii będzie to rozmiar 14–16), wskazanie jako normy branżowego standardu (czyli brytyjskiego rozmiar 6–8) oznacza, że zdecydowaną większość kobiet uznaje się za *plus size*. Faktycznym rozwiązaniem etycznego problemu zróżnicowania norm estetycznych byłoby określenie panujących w branży mody standardów jako *minus size* i uznanie za nieoznaczony rozmiaru noszonego przez przeciętne kobiety.

Innym sposobem dyskursywnego piętnowania kobiet przeciętnego rozmiaru jako odstępstwa od normy jest zapraszanie osób o standardowej figurze do udziału w kampaniach marek modowych dla „kobiet o pełniejszych kształtach". Warto zauważyć, że istnieje dość wyraźna granica między pełną figurą a otyłością. Trudno się nie zgodzić, że niektóre sylwetki prezentowane na wybiegach jako niestandardowe są po prostu otyłe, a niekiedy balansują wręcz na granicy groteski. Przykładem może być Sophie Dahl, która w 2000 roku została okrzyknięta „rubensowską pięknością wybiegów" czy Beth Ditto, która w sezonie wiosna-lato 2011 pojawiła się na pokazie *pret-a-porter* Jeana Paula Gaultiera na paryskim tygodniu mody[17]. I choć prezentowanie na pokazach otyłych sylwetek może stanowić miłą odmianę wobec kobiet sprawiających wrażenie niedożywionych, oba typy figury są równie niezdrowe. Tak, to wybieg, który z jednej strony ma usprawiedliwiać ambiwalentną postawę branży, z drugiej zaś służy jako listek figowy strzegący jej elitarności. W ten sposób przemysł mody kieruje do świata nawet silniejszy przekaz na temat pożądanego standardu szczupłości, ponieważ sytuuje większość kobiet daleko pod poprzeczką „normalnej" figury.

16 Por. http://abcnews.go.com/International/israeli-law-bans-skinny-bmi-challengedmodels/story?id=18116291; http://i100.independent.co.uk/article/france-has-banned-ultrathin-models--eyZuQJhbgyZ, [data dostępu: 20.10.2015].

17 Por. http://articles.latimes.com/2000/oct/13/news/cl-35726, [data dostępu: 20.10.2015].

Wciąż bez odpowiedzi pozostaje pytanie, które postawił we wrześniu 2014 roku jeden z niezależnych dziennikarzy: „Dlaczego promowanie zdrowego obrazu ciała wciąż postrzegane jest jako rewolucyjne?", a także kampania społeczna nawołująca do porzucenia trendu *plus size*[18].



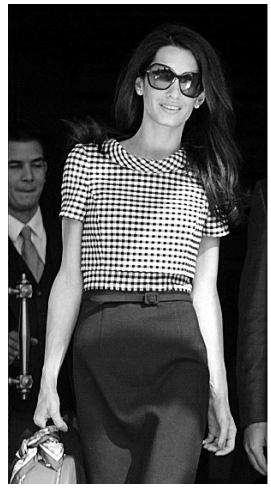


Rosnąca popularność modelek *plus size* jest elementem programu, którego punktem wyjścia jest wciąż uznawanie ciała skrajnie szczupłego za normę a normalnego za *size plus*, który nie pozwala naruszyć pozycji obowiązującego obecnie ideału modelki. Przeciwnie, w takiej sytuacji wszelkie odstępstwa uznawane są za dopuszczalne dewiacje i zajmują pozycję w niszy. Jako takie mogą stać się początkiem trendu lub wyjątkiem potwierdzającym regułę w ramach współczesnej wersji dziewiętnastowiecznego *freak show*.

Ale podczas gdy dyskurs na temat „modelki" służy zwykle jako symbol uprzedmiotowienia kobiet w realiach kultury konsumpcyjnej, w mediach popularnych spełnia on także inne funkcje. Język prasy wykorzystuje porównanie do modelki jako atut poważnych kobiet, a szczególnie tych, które w oczach opinii publicznej odniosły sukces w realnym świecie. Kobiety polityki, pierwsze damy, gwiazdy popkultury i członkinie rodzin królewskich poddawane są stale bacznej obserwacji i oceniane ze względu na swoje zasługi dla mody. Kobietom, które odnoszą sukcesy zawodowe, nawet jeśli mają w zanadrzu zalety typowe dla modelek, nie zarzuca się raczej bycia banalnymi czy niepoważnymi. Taki atut stanowi dla nich pewien bonus, jest przysłowiową

18 Por. http://www.independent.co.uk/voices/comment/parades-of-skeletal-women-on-a-skinny-catwalk--it-can-only-be-london-fashion-week-9736308.html; http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/time-droptheplus-wright-stuffpanelists-5451850), [data dostępu: 20.10.2015].

„wisienką na torcie". Podczas gdy Hilary Clinton była wyśmiewana ze względu na pospolity styl, który prezentowała pełniąc funkcję pierwszej damy, Justine – żona brytyjskiego lidera opozycji Eda Millibanda, ceniona prawniczka – cytowana była, kiedy w odpowiedzi na krytyczne głosy wobec swojego wyglądu zadeklarowała, że jest „czymś więcej niż sukienką"[19]. A jednak, podobnie jak Clinton, Justine zdecydowała się przejść metamorfozę modową i wyrobić sobie styl, który postrzegano jako narzędzie polityczne nastawione na pomoc mężowi w karierze. Wydrukowany na łamach „The Daily Mail" komentarz mówił, że w przeciwieństwie do jej poprzedniego wyglądu „osoby ubranej jak ze sklepu charytatywnego w północnym Londynie", na przyjęciu pokonferencyjnym z września 2010 „kiedy on [Ed Milliband] wdział szaty przywódcy, Justine została odmieniona przez cichą, acz skuteczną metamorfozę. Dzięki Bogu!"[20].





Choć nie jest prawdą, że moda pomaga w karierze politycznej, bycie niestylowym z całą pewnością może powodować straty wizerunkowe. Ukryty przekaz kulturowy takiego normatywnego klimatu mówi, że „nieumiejętność bycia ikoną mody" postrzegana jest jako oznaka innych niedoborów. Forma (styl) jest wskaźnikiem treści. Wspomniany już „Daily Mail" ogłosił także przemianę znanej prezenterki w hiszpańską „księżniczkę Letizię". Ukrytym przekazem takich komunikatów jest znany w kulturze motyw „od zera do milionera", który jednak wykracza poza swój pierwotny baśniowy sens. Medialne historie metamorfoz są jak opowieści o prymusach, dla których najlepszym zwieńczeniem szkolnych zmagań i osiągnięć zawodowych jest atrakcyjne zaprezentowanie się na balu maturalnym. W październiku 2014 roku

19 http://www.dailymail.co.uk/news/article-2429912/I-dress-Justine-Miliband-takes barricade-shelp-husband-Ed-election-fight-family-affair.html [data dostępu: 20.10.2015].

20 http://www.dailymail.co.uk/news/article-1316069/Ed-Milibands-partner-Justine-Thorton-get-snew-look.html [data dostępu: 20.10.2015].

gazeta porównała na przykład Amal – żonę George'a Clooneya – prawniczkę specjalizującą się w prawach człowieka do „supermodelki z głębią" Taylor Swift, dochodząc do wniosku, że Clooney jest „równie dobra jak modelka". Obdarzona nagłówkiem: „Modowe bliźniaczki! Taylor Swift i Amal Clooney mają podobny gust" wiadomość nie była kolejnym artykułem z cyklu „ubrania, które musisz mieć", a raczej tekstem na temat różnych wyborów życiowych.

Innym narzędziem retorycznym tego typu jest przyznawanie komuś opinii osoby modnej w ramach nagrody za przezwyciężenie wykluczenia społecznego (w tym szykan ze względu na wygląd) lub niepełnosprawności (pod postacią kalectwa, otyłości, śmiertelnej choroby itp.). Do tej kategorii zaliczylibyśmy historie, których bohaterka uciera nosa swoim krytykom, przezwyciężając przeciwności losu i zdobywając nagrodę w postaci kontraktu modowego, zwycięstwa w konkursie piękności albo trwałej kariery medialnej. W takim dyskursie idea bycia modelką staje się synonimem zaistnienia w świecie – sukcesu samego w sobie, który nie wymaga żadnych wymiernych dowodów. Modelka w tym znaczeniu funkcjonuje jako tło, a nie figura: jako okoliczności zdarzenia, a nie *news*. Mimo że często nie jest wcale świadomym wyborem, to obowiązuje jako złoty standard najwyższej próby urody, kobiecości, doskonałości stylu i wymiarów ciała. Co więcej, odniesienie do niej może stanowić „kapitał estetyczny" osób, które nie są zainteresowane modą czy modelingiem jako takim. W takim sensie idea bycia modelką przypomina przywołaną wcześniej koncepcję „przymusowej pełnosprawności" McRuera[21]. Reprezentuje narracyjną podróż, której bohaterowi udaje się pokonać trudy i przezwyciężyć to, co Goffman nazywał stygmatem, dzięki cnocie posiadania śladu po niej[22]. Po pokonaniu przysłowiowych przeszkód i zwyciężeniu symbolicznych potworów, bohater powstaje jako ten, który przeszedł próbę i zasłużył na uznanie. Po raz kolejny więc modeling wykracza poza kontekst ściśle modowy. W tych okolicznościach zaczyna pełnić funkcję uznanego wskaźnika społecznej legitymacji i wartości – nie jest to już symbol zajęcia skażonego uprzedmiotowieniem kobiet i propagowaniem nieetycznych standardów.

21 R. McRuer, *Compulsory…, op.cit.*
22 Por. E. Goffman, *Stigma…, op.cit.*

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.03

26—33

Anna Gomóła

Sieci wyobrażeniowe – pomiędzy kulturą i człowiekiem

Zakład Teorii i Historii Kultury
Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Przede wszystkim, dlaczego ***wyobrażeniowe***? Parę słów wyjaśnienia należy bez wątpienia poświęcić temu pojęciu. Mówię *wyobrażeniowe*, ponieważ historia ludzkości jest historią ludzkiej wyobraźni oraz jej dzieł. Mówię o historii i dziełach wyobraźni podstawowej (*radical imaginary*), która wyłania się wraz z ludzką zbiorowością: to ustanawiająca wyobraźnia społeczna, która tworzy ogólne pojęcie instytucji (*postać* instytucji) i bierze pod uwagę poszczególne rodzaje instytucji, to także podstawowa wyobraźnia jednostkowa każdego człowieka[1].

Rozpoczynam te rozważania cytatem z pracy Corneliusa Castoriadisa, w którego koncepcjach tematyka wyobrażeń społecznych zajmuje kluczową pozycję. Jego zdaniem to, co wyobrażone, ma charakter społeczny, a wyobrażenia, nierozerwalnie związane z instytucjami, można uznać za *original social institution*[2].

1 Przeł. cyt. fragm. M. Gołąb na podstawie: C. Castoriadis, *Figures of the Thinkable, including Passion and Knowledge*, http://eagainst.com/articles/cornelius-castoriadis-figures-of-the-thinkable/, [data dostępu: 15.10.2015].

2 C. Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society*, przeł. K. Blamey, Cambridge 1987, s. 140.

Castoriadis sądzi, że zbiorowość jest tym, co nie tyle konstytuuje, co raczej „instytuuje" (*institutes*) jednostki i ich sieci, tworząc społeczeństwo i instytucje społeczne: „Instytucja jest społecznie usankcjonowaną, symboliczną siecią, w której komponent funkcjonalny i komponent wyobrażeniowy są powiązane w różnorodnych proporcjach i relacjach"[3].

Koncepcja ta zakłada istnienie zbiorowości, która musi być w pewnym stopniu zintegrowana i w której wyobrażenia pozostają w ścisłych relacjach z systemem społecznym. Zbiorowość ta może być wewnętrznie podzielona na różne segmenty (np. terytorialne), ale warunkiem *sine qua non* ich istnienia jest spójność.

Castoriadis, ze względu na przyjętą optykę, pisząc o wyobrażeniach, osadza je w kontekście zbiorowości. Pojęcia zbiorowość czy społeczeństwo nie są tożsame z pojęciem kultury. Istnienie kultury wymaga istnienia zbiorowości lub społeczeństwa, natomiast istnienie zbiorowości albo społeczeństwa nie jest warunkiem wystarczającym dla istnienia kultury[4]. Dlatego w tym tekście będę używała pojęcia kultura w rozumieniu dystrybutywnym[5], na różnym poziomie lokalności[6].

Żadna kultura nie funkcjonowała (albo zdarzało się to sporadycznie) w całkowitej izolacji, co oznacza, że zawsze istniał przepływ wytworów materialnych (przedmiotów), form zachowania, idei *etc*. pomiędzy grupami kulturowymi[7]. To, co przechodziło z jednej do drugiej, stawało się bodźcem do modyfikacji istniejącej sieci wyobrażeniowej, zyskiwało swoje miejsce i złożony kontekst wyobrażeniowy. Przez wyobrażenia rozumiem formę mentalną; wyobrażenia nie muszą być ideami czy ideologiami, choć te składają się z wyobrażeń. Wyobrażenie jest zawsze konstruktem – nie jest konkretem,

3 Castoriadis, *Figures…*, *op. cit.*, s. 132 (przeł. M. Gołąb). Castoriadis podkreśla, że inaczej ujmuje instytucje niż funkcjonaliści, którzy – jak twierdzi – uważają, że podstawą tworzenia instytucji są „prawdziwe potrzeby" ludzkie, pomijają natomiast historyczne zakorzenienie tych potrzeb (por. również s. 115–118).

4 Por. E. Kosowska, *Antropologia literatury – moda czy metoda*?, „Kultura i Społeczeństwo" 2005, nr 4, s. 3–19.

5 Por. E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury. Systematyczny wykład problemów antropologii kulturowej*, Warszawa 1997, s. 58–59.

6 Pojęcie lokalności nie jest jednoznaczne i może mieć różne zakresy. W antropologii wyróżnia się m.in. lokalne i dyslokalne rozumienie kultury. Kultury lokalne to „wszystkie systemy kulturowo-historyczne ograniczone w czasie i przestrzeni, posiadające określoną specyfikę tradycji, stylu życia, które powstały drogą wspólnoty społecznej, gospodarczej i duchowej w skali: kontynentu, subkontynentu, kraju, regionu, a nawet jednej miejscowości; istniejące aktualnie lub w przeszłości"; mówił o tym Eugeniusz Jaworski podczas seminarium antropologicznego zorganizowanego przez Zakład Teorii i Historii Kultury Uniwersytetu Śląskiego (październik 1997).

7 Te trzy grupy zjawisk (kategorii kultury) są z różnych porządków i wymagają odmiennych warunków do rozprzestrzeniania – np. idea (inaczej niż przedmiot i zachowanie) potrzebuje fizykalnego nośnika (opowieści w zrozumiałym języku, zapisu *etc*.); powyższa klasyfikacja (przedmiot, zachowanie, idea) została zaproponowana przez Eugeniusza Jaworskiego podczas seminarium antropologicznego zorganizowanego przez Zakład Teorii i Historii Kultury Uniwersytetu Śląskiego (grudzień 1997); na temat klasyfikacji kategorii kultury; por. A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981, s. 103–128.

nawet jeśli odnosi się do konkretu[8] lub gdy jego realizacja jest namacalna i rzeczywista[9]. Nie chodzi tu tylko o zasadniczą opozycję materialne – niematerialne. Wytwór materialny nie jest po prostu „zmaterializowanym" wyobrażeniem – jest wypadkową wyobrażenia i warunków jego realizacji (materiałów, techniki, umiejętności, konwencji *etc*.). Wyobrażenia – choć indywidualne – przeważnie ujawniają się w relacjach między jednostkami. Wyobrażenia dotyczą całości kulturowo opanowanego i przetworzonego mentalnie świata; tworzą struktury, które nazywam siecią wyobrażeniową. Sieć wyobrażeniowa to w równej mierze w specyficzny sposób skonfigurowane wyobrażenia, atrybuty im przypisywane, oceny i wartościowanie kryjących się za wyobrażeniami odniesień oraz związane z nimi emocje.

Jamie Uys w zaprezentowanym publiczności 10 września 1980 roku filmie „The Gods Must Be Crazy" w prześmiewczy sposób pokazuje modelową sytuację, w której izolowana społeczność staje się posiadaczem wytworzonego przez kulturę Zachodu przedmiotu – butelki po coca-coli. Szklany pojemnik, który w pewnym kontekście zyskał status śmiecia i został wyrzucony z samolotu, w kulturowej przestrzeni Buszmenów prowokuje do głębokich pytań o naturę bogów, o ich stosunek do ludzi, o porządek świata *etc*. Ta alegoryczna historia o pospolitym dla nas przedmiocie, który stał się znakiem z nieba, opowiada o tradycyjnym sposobie radzenia sobie z nowościami. Przedmiot wyrwany ze swego kontekstu wyobrażeniowego, w którym był jedynie pojemnikiem na płyn (opróżnienie butelki zupełnie pozbawiało ją jakiejkolwiek wartości), przypisany codzienności, nie związany z emocjami, stał się w nowym kontekście rzeczą wyjątkową i cenną: przesłaniem od bogów, cudownym narzędziem, czymś uznanym za doskonale wykonany przedmiot warty pożądania, a wreszcie tym, co zostało uznane za „złe", czego trzeba się pozbyć, bo wzbudza zazdrość i gniew. Film jest zatem opowieścią o konstruowaniu sieci wyobrażeniowej w oparciu o pojedynczy wytwór materialny – realnemu przedmiotowi przypisana zostaje historia (dar bogów), wartość i silne emocje. Filmowi Buszmeni nie są bowiem zazdrośni o masowo produkowaną butelkę wyrzuconą z samolotu, lecz o to, co jej przypisali, czym się dla nich stała. „The Gods Must Be Crazy" opowiada o przetwarzaniu całościowej sieci wyobrażeniowej w kulturze tradycyjnej, która „opracowuje" dany problem i wpisuje go w zastane struktury. Opracowuje nie tylko indywidualnie, ale i kolektywnie.

8 Każdy obraz (lub inna realizacja materialna) jest jedną z potencjalnych konkretyzacji wyobrażenia – mówiła o tym Ewa Kosowska podczas seminarium antropologiczno-lingwistycznego zorganizowanego przez Zakład Językoznawstwa Ogólnego i Zakład Teorii i Historii Kultury Uniwersytetu Śląskiego (marzec 2013), na którym prezentowałam koncepcję sieci wyobrażeniowych.

9 Na różnice w konstruowaniu wyobrażenia przedmiotu zwraca m.in. uwagę Edward T. Hall, pisząc o miskach produkowanych przez mieszkańców wyspy Truk; uważają oni, że zdobienie na brzegu naczynia (szlaczek lub płaskorzeźba) jest czym innym niż sam brzeg; E.T. Hall, *The Silent Language*, Nowy Jork, Londyn 1990, s. 168–169.

Ludzie żyjący w kulturach tradycyjnych przeważnie nie tylko mieli do dyspozycji względnie ograniczony zasób przedmiotów, ale także istnieli w stosunkowo niewielkich liczebnie społecznościach takich, jak: rodzina, grupa wyznaniowa, organizacja lokalna. W kulturach etnicznych przynależność do wszystkich typów grup była pochodną jednej organizacji lokalnej. Mniejsza była również ilość społecznych instytucji. To sprawiało, że sieć wyobrażeniowa danej kultury była dość spójna i ograniczona. Kultury bardziej złożone i cywilizacje tym różniły się od etnicznych, że oferowały w ramach jednego systemu większą liczbę wariantywnych sieci wyobrażeniowych. Sieci te były budowane nie tylko w oparciu o przekaz bezpośredni, ale także zapośredniczony zachowaniami i wytworami danej grupy.

Kolejną różnicą była inna segmentacja i związane z nią relacje międzypokoleniowe. Dla kultur tradycyjnych, które Margaret Mead nazwała postfiguratywnymi, charakterystyczny był przekaz kierowany przez przedstawicieli starszego pokolenia do młodych[10]. W kulturach złożonych, w których koegzystowały ze sobą różne, często zhierarchizowane segmenty, pojawiały się także wyspecjalizowane instytucje edukacyjne, dzięki którym coraz bardziej znacząca stawała się kofiguracja (a zatem przekaz wewnątrz grupy rówieśniczej) – starsi mieli mniejszy wpływ na kształtowanie się sieci wyobrażeniowej młodych. Wyobrażenia wciąż jednak miały charakter kolektywny – tzn. kształtowały się dzięki aktywności grupy.

Żyjemy w czasach, w których coraz częściej mamy do czynienia z wyobrażeniami, które nie muszą mieć charakteru kolektywnego, choć – paradoksalnie – są efektem umasowienia przekazu. Przez masowość rozumiem zarówno sposób rozpowszechniania bodźców czyli obrazów, narracji, dźwięków, konfiguracji ikoniczno-werbalno-dźwiękowych, które są podstawą do tworzenia wyobrażeń, jak i pozorną dostępność tychże bodźców[11]; masowość nie musi się wiązać z istnieniem konkretnej społeczności, chyba że za taką uznamy użytkowników Internetu. Konkretyzacje wyobrażeń masowo wyrywane są ze swoich kontekstów – blogi, fora internetowe, zbiory grafiki, portale społecznościowe *etc.* to niezliczone rezerwuary materiałów, które są potencjalnym budulcem wyobrażeń.

We współczesnym świecie globalne, masowe technologie przekazu sprawiają, że bardziej drastycznie (a może nieodwracalnie) rozrywane są tradycyjne sieci wyobrażeniowe. Neil Postman w *Technopoly*[12] (1992) wyróżnił trzy rodzaje kultur: wykorzystujące narzędzia, technokracje i technopol. W tych ostatnich, zdaniem Postmana, bardzo groźna jest uwolniona informacja, którą bezładnie przenosi się z kontekstu, w którym została wytworzona, w całkiem odmienny.

10 M. Mead, *Culture and Commitment: A Study of the Generation Gap*, Nowy Jork 1970.
11 Dostępność jest pozorna – właśnie z powodu masowości, czyli nadmiernej, niemożliwej do ogarnięcia ilości.
12 N. Postman, *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, Nowy Jork 1992.

Zjawisko to, wykorzystując oczywiste skojarzenia skrótu, nazwał rodzajem AIDS: Anti-Information Deficiency Syndrome. Uwolniona informacja – by kontynuować myśl Postmana – jest groźna właśnie dla sieci wyobrażeniowych. Prędkość przekazu nie pozwala na kulturową „obróbkę" – oswojenie i zrozumienie (nie chodzi tu o zrozumienie zewnątrzsystemowe, ale wewnątrzsystemowe, które zakłada zrozumienie „na własny użytek", w obrębie własnego świata). Uwolniona informacja generuje nowe, przypadkowe wyobrażenia; podważa sensowność dotychczasowego porządku świata, miesza poziomy czy aspekty kulturowo poukładanej rzeczywistości.

Różne kultury w swoisty sposób budują własne wzorce spójności, tworząc odmiennie kategoryzowane zespoły, np. współczesna kultura Zachodu formalnie[13] oddziela m.in. obszar tego, co nazwała nauką i tego, co nazwała religią (nie oznacza to, że zgoda na taki podział dotyczy wszystkich ludzi tej kultury). Oddzielenie takie wyraża się na przykład w istnieniu odrębnych instytucji zajmujących się nauką i religią oraz w kształtowaniu określonych a wyraźnie zróżnicowanych (choć czasem zachodzących na siebie) obszarów zainteresowań i odmiennych przeważnie sposobów mówienia. Każdy z tych obszarów jest źródłem różnych wyobrażeń, ich bazą są słowniki, teksty, obrazy, zachowania.

Uwolniona informacja nie szanuje granic, podziałów i różnic – gromadzi się i rozprzestrzenia w globalnym lamusie nowości nieobwarowana dawnymi formami przyzwolenia na dostęp (albo obwarowana w minimalnym stopniu). Uwolniona informacja nie tworzy wielkiego zasobu wiedzy, ale jest generatorem chaosu wyobrażeniowego. Celem tradycyjnych kultur było dążenie do istnienia w specyficznie zaprogramowanym porządku, budowanie narzędzi pozwalających na wyobrażeniowe opanowanie rzeczywistości tak, by stała się zrozumiała. Współczesna cywilizacja została zbudowana na przekonaniu, że wiedza i rozumienie rosną wraz z przyrostem danych na każdy temat.

Uwolniona informacja zagraża integracji poszczególnych kultur, ale przede wszystkim jest niebezpieczna dla pojedynczego człowieka. Jednostka pod presją zewnętrznych obrazów, narracji, dźwięków *etc.* zmuszana bywa (lub czuje się zmuszona) do:

– ciągłego poprawiania własnego modelu wyobrażeniowego,
– uznania, że świat jest chaotyczny,
– ucieczki przed zalewem niechcianych, traktowanych jako niebezpieczne, przekazów, które mogą doprowadzić do zmiany własnej sieci wyobrażeniowej.

13 Nie znaczy to, że nie istnieją zjawiska lokujące się na pograniczu – zarówno takie, które mają długą tradycję i wywodzą się jeszcze z czasów innego podziału (np. teologia), jak i te, które próbują połączyć oba obszary, uznając rozłączenie za nieuzasadnione (np. koncepcja człowieka C. G. Junga).

W refleksji nad skutkami globalizującej się kultury wielokrotnie zwracano uwagę na to, że człowiek współczesny poddany został nieznanej dotąd w takim stopniu presji tempa życia i ciągłych zmian. Ponad cztery dekady temu Alvin Toffler we *Future Shock* (1970) sugerował, że współczesność charakteryzują brak trwałości, przejściowość, przyjmowanie nowych rozwiązań, różnorodność stylów życia wynikająca ze zbyt dużej możliwości wyboru. Odwołując się do badań medycznych pokazywał, w jaki sposób życie w świecie, który oferuje coraz więcej bodźców, sprawia, że człowiek osiąga kres możliwości przystosowawczych.

Te bodźce nie tylko zmuszają nas do działania, ale także do ciągłej aktualizacji sieci wyobrażeniowej – do ustawicznego intelektualnego i emocjonalnego porządkowania rzeczywistości. Kultury tradycyjne akcentowały trwałość i ciągłość, dążyły – jak zauważył Mircea Eliade – do homeostazy[14]. Globalizujący się świat zmusza nas do kompulsywnej aktywności, występując przeciw trwałości utożsamianej ze stagnacją.

Narastanie ruchów, potocznie nazywanych fundamentalistycznymi, czyli takich, które rygorystyczne przestrzegają zasad danej religii lub ideologii, odwołują się do ściśle określonego kanonu pism, budują przekonanie o konieczności powrotu do dawnych zasad, tradycji *etc*., jest jednym z objawów niezgody na zalew zagrażających porządkowi bodźców[15]; jest wynikiem strachu przed presją dostosowywania się do zmiany, którą wywołują bodźce z zewnątrz; towarzyszy im chęć ochrony dotychczasowych sieci wyobrażeniowych.

W 2013 roku, w Kazaniu (Rosja) policja odkryła, że w kilkukondygnacyjnym bunkrze pod jednym z budynków, od dziesięciu lat mieszkają ludzie – ponad siedemdziesięcioosobowa grupa[16] skupiona wokół fundamentalistycznego duchownego Fayzrahmana Satarova. Przypominam tę właśnie historię, dlatego że ma ona przerażającą wymowę symboliczną – zejście pod ziemię, życie w ciemności może być traktowane jako totalna – choć absurdalna – forma ucieczki przed tym, co może zniszczyć – poprzez presję niechcianych obrazów – dotychczasowy wewnętrzny porządek.

W 1948 roku konserwatywny filozof Richard M. Weaver opublikował *Ideas Have Consequences*. Książka – uznana za jedną z najważniejszych pozycji konserwatywnej myśli Ameryki – była próbą diagnozy, co jest przyczyną kryzysu cywilizacji zachodniej. Weaver uważał, że cechą współczesnego człowieka jest szeroka, szczegółowa wiedza, która nie przekłada się na umiejętność dotarcia do sedna. Człowiek współczesny nie umie odpowiedzieć na podstawowe pytania, nie umie odróżnić dobra od zła;

14 Por. M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paryż 1956.

15 Zwróciła na to uwagę Beata Abdallah-Krzepkowska, podczas wspomnianego już seminarium antropologiczno-lingwistycznego zorganizowanego przez Zakład Językoznawstwa Ogólnego i Zakład Teorii i Historii Kultury Uniwersytetu Śląskiego (marzec 2013).

16 Wśród dorosłych znajdowało się 29 osób niepełnoletnich, najmłodsze dziecko miało 18 miesięcy; por. http://www.pravda.ru/accidents/factor/crime/08–08–2012/1124324-fayzrahmanists-0/; http://en.rian.ru/papers/20120809/175093779.html, [data dostępu: 15.10.2015].

„rozproszył się w swojej wiedzy, ale ubyło mu mądrości" – jak powiedziała Barbara Bubula (tłumaczka książki Weavera na język polski[17]) podczas spotkania 28 maja 2012 na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II[18]. Jak sądzę, nie tylko idee mają konsekwencje – wyobrażenia także – a właściwie zniszczone sieci wyobrażeniowe. To, o czym pisze Weaver i na co zwróciła uwagę tłumaczka jego książki, dotyczy odpowiedzi na pytanie o znaczenie diachronicznie wytwarzanych wyobrażeń, będących podstawą tradycyjnego powstawania kultur, dla człowieka współczesnej cywilizacji globalnej, w której wyobrażenia rodzą się dynamicznie i mają ograniczoną trwałość. Tak radykalna zmiana narzędzi i metod rozumienia oraz sposobów interpretacji świata zewnętrznego wobec jednostki, utożsamiana z negacją paradygmatu kartezjańskiego, otwiera szerokie pole wyobrażeń na temat społecznych i kulturowych skutków obserwowanych przemian.

17 R.M. Weaver, *Idee mają konsekwencje*, przeł. B. Bubula, posł. W. Turek, Kraków 1996.
18 Relacja ze spotkania pod adresem: http://www.youtube.com/watch?v=o_nJWs8wH0E, [data dostępu: 15.10.2015].

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.04

Yuejin Liu

34—45

Tradycja Zuotu Youshi w kulturze i życiu społecznym Chin*

* Zhuotu Youshi – dosł. „tworzenie obrazów na przestrzeni wieków” (przyp. red.)

Instytut Literatury
Chińska Akademia Nauk Społecznych
Pekin / Chiny

I

Termin wizualizacja oznacza transformację zespołu różnorodnych „informacji” w „obraz”, a także stopniowe ich rozbudowywanie oraz instytucjonalizację.

W dzisiejszym świecie, gdzie sposoby przekazywania informacji wciąż ulegają zmianie, wizualizacja nie tylko stała się jednym z najważniejszych z nich, a wręcz zapoczątkowała kulturową tendencję do używania obrazów jako środka ekspresji, wywierając głęboki wpływ na sposób myślenia i życie ludzi. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że wkroczyliśmy dziś w nową erę czytania obrazów.

Wizualizacja, postrzegana często jako nowy trend kulturowy, była od zawsze obecna w chińskiej historii i kulturze. Nazwijmy to ikoniczną tradycją chińskiej kultury. Ta wielowiekowa tradycja wciąż żyje w chińskim piśmiennictwie, historii, literaturze i polityce, odgrywa także znaczącą rolę w życiu społecznym, gdzie służy do wyrażania tego, co niemożliwe do zwerbalizowania. Wszystko to sprawia, że warto poddać to zjawisko pogłębionej i skrupulatnej analizie.

Oczywiście tradycja ikoniczna chińskiej kultury w wielu aspektach może różnić się od wizualizacji w dzisiejszym znaczeniu, ale jest między tymi dwoma zjawiskami kilka znaczących podobieństw. Jeśli rację miał Konfucjusz mówiąc, że: „odkrywamy nowe prawdy, zastanawiając się nad tym, co już wiemy”, to powrót po śladach ikonicznej tradycji chińskiej kultury pomoże nam lepiej zrozumieć nową erę czytania obrazów.

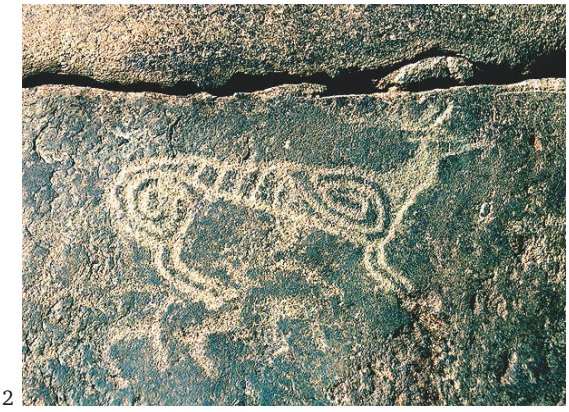
II

Chińskie znaki są w swojej istocie hieroglifami. Tworzy się je poprzez powtórzenie informacji zawartej w obrazach, a zatem można powiedzieć, że są to znaki homologiczne. Podstawową cechą hieroglifów jest ikoniczność. Ewolucja znaków z zasady podąża ścieżką od obrazowania do abstrahowania i symbolizacji. W sytuacji, kiedy znaki ewoluowały na tyle późno, że pisanie i malarstwo zdążyły się rozdzielić, znaki pisma i ikony obrały odrębną ścieżkę rozwoju. Większość dzieł malarstwa

neolitycznego stanowią kolorowe wzory na ceramice oraz malowidła naskalne tworzone przez starożytnych. Najbardziej reprezentatywne dla malarstwa neolitycznego są dzieła ręcznie malowanej ceramiki z okresu kultury Yanshao i Majiayao. Cechują się prostymi, żywymi i kolorowymi wzorami, które nieustannie ożywiają nasze wyobrażenia na temat starożytnej duchowości. To proste, naturalne i pełne entuzjazmu starożytne malarstwo naścienne odzwierciedla niewinną wyobraźnię oraz marzenia rodzaju ludzkiego z okresu jego dzieciństwa, będąc jednocześnie cennym dziedzictwem pozostawionym przez starożytnych Chińczyków na rzecz światowej sztuki. W zbiorach Chińskiego Muzeum Narodowego znajduje się malowana ceramiczna urna z kultury Yanshao okresu neolitu. Jej ścianki pokrywa prosty a zarazem bogaty w symboliczną treść wzór przedstawiający bociana, rybę i kamienny topór. Biały bocian został tu namalowany bez linii konturowych. Oko ptaka, ryba i topór mają natomiast czarny obrys namalowany żywym i dynamicznym pociągnięciem pędzla (il. 1). Zdaniem ekspertów wzór ten można odczytywać jako przedstawienie wydarzenia historycznego, jakim było pokonanie starożytnego rodu, którego godłem była ryba, przez inny ród, legitymujący się godłem bociana. W takim sensie dzieło miałoby symbolizować moc dawnych dynastii i tym samym stanowić element sztuki totemicznej. W tym przypadku obraz pełni rolę podobną do słów. Analogicznie, duża liczba przedstawień jelenia widoczna na malowidłach ściennych góry Helan, stanowi obszerne świadectwo warunków życiowych starożytnych Chińczyków (il. 2). Pełne detali i niemal namacalne wizerunki tych zwierząt, wywierające duże wrażenie estetyczne na odbiorcach, są blisko związane ze starożytnym kultem totemów i dobrze obrazują światopogląd starożytnych nomadów.



1



2

„Gromadzenie obrazów po lewej a podręczników do historii po prawej stronie" to tradycja chińskiej historiografii, która poza bogactwem książek historycznych oraz ilustracji zakłada ich nierozłączność, opartą jednocześnie na ich przyległości i komplementarności.

Choć według oficjalnej chińskiej historiografii pierwsze wzmianki o mapach pojawiły się dopiero w okresie dynastii Shang i Zhou (1600–256 p.n.e.), poszczególne regiony Chin datują pojawienie się map znacznie wcześniej. Według *Zhouli*[1] jednym z obowiązków Da Situ (Wielkiego Ministra Edukacji), przewodniczącego lokalnego rządu dynastii Zhou, było zarządzanie mapami. Najwcześniejszym tego typu wykopaliskiem w Chinach była drewniana mapa odnaleziona w mieście Fangmatan (dzisiejsza prefektura Tianshui) w prowincji Gansu. Pei Xiu (224–271) z dynastii Jin stworzył *Atlas Yugong*, składający się z 18 map. Zbiór *Mapy oraz dokumentacja prowincji i hrabstw okresu Zhenguan* autorstwa Li Jifu (758–814) z dynastii Tang zawierał opis 47 miast, a każdy z nich opatrzony był wstępem poprzedzonym mapą. Niestety żadne z tych świadectw nie przetrwało do czasów współczesnych. Oprócz tradycyjnych map na naszą uwagę zasługuje także osobna kategoria, tzw. opisy okresowej daniny. Opisy te są szczegółowymi przedstawieniami obcych państw oraz krajowych mniejszości etnicznych składających hołd cesarzom w czasach feudalnych, służąc w ten sposób jako ikoniczny dowód oraz wypełniając puste miejsce pośród historycznych zapisów. Jeden z takich obrazów namalowany został przez Xiao Yi, znanego później jako cesarz Yuan z dynastii Liang. Oryginał podzielił niestety los zaginionych map, ale szczęśliwie za czasów dynastii Song wykonano kopię obrazu, która przetrwała do dzisiejszych czasów (il. 3). Choć fragmentaryczna, dostarcza nam ulotnego uroku życia w Epoce Sześciu Dynastii[2]. Najwcześniejszy opis okresowej daniny, który przetrwał do dziś, namalowany został przez Yan Libena (600–673) jako część edyktu cesarskiego z 629 roku (il. 4). Obrazowi temu poświęcił swój wiersz Su Dongpo (1037–1101) z okresu dynastii Song. Yan miał licznych naśladowców, wśród których był Qiu Ying (1494–1552) – jego *Zwój obrazu okresowej daniny* można dziś podziwiać w ramach kolekcji Narodowego Muzeum Pałacowego. W okresie rządu cesarza Qianlonga z dynastii Qing powstała też księga zatytułowana *Obraz okresowej daniny na rzecz wielkiej dynastii Qing*. Stanowiła ona zapis świadectwa potwierdzonego przez samego autora, czyniąc w ten sposób samą księgę wiarygodnym źródłem geografii i obyczajów tego okresu.

1 *Zhouli* (chin. *Rytuały Zhou*) – jeden z klasycznych tekstów konfucjańskich pochodzący z czasów wczesnej dynastii Han (przyp. red.).

2 W historiografii chińskiej okres podziału państwa chińskiego następujący po upadku Dynastii Han. Obejmuje lata 220–589 i dzieli się na Epokę Trzech Królestw, Dynastię Jin oraz Dynastie Południowe i Północne (przyp. red.).



3. kopia fragmentu obrazu namalowanego przez Xiao Yi



4. Yan Liben, zwój *Składanie daniny*

四 | IV

Wywodząca się z języka mówionego literatura chińska w kolejnym okresie rozwoju wytworzyła silne powiązania z obrazem. Tradycyjnie wyróżniano wówczas dwa typy książek. Pierwszy był zwany *Tushu* (książka), popularny w okresie dynastii Zhou, Qin, Han i Tang. Składał się z dwóch części: obrazu i tekstu. Książki zawierające jedynie teksty należały do gatunku *Shu*. Dzieła o górach, rzekach i kulcie dobrych dżinów były głównie kombinacją obrazów (*Tu*) i tekstów (*Shu*). Jako przykład można podać księgę *Przewodnik po górach i morzach*, gdzie zgodnie z pierwowzorem góry i morza uwieczniane były na ilustracjach, a tekst przybierał jedynie formę not objaśniających, zwanych *Shanhai Tu*, jak dowodzi tego jeden z wersów utworu Tao Yuanminga (365–427), mówiący o przeglądaniu *Shanhai Tu*. Guo Pu (276–324) w swoich adnotacjach do *Przewodnika po górach i morzach* podkreśla jego kompletne piękno mające swoje źródło właśnie w połączeniu *Shanhai Jing* (tekstów) i *Shanhai Tu* (ilustracji). Dziesięć tomów *Shanhai Tu* namalowanych (ok.490–540) przez Zhang Sengyao, a także ich wierne kopie pędzla Shu Ya z okresu dynastii Song, już wtedy były zaginione. Część z nich zachowała się jedynie w formie ilustracji zawartych w dziele *Shanhai Jing Tu* pochodzącym z okresu dynastii Ming oraz dzięki *Obszernym adnotacjom do Shanhai Jing* autorstwa Wu Renchena (1628–1689) z wczesnego okresu dynastii Qing.

Wan Yi (89–158), w swoim dziele *Chu Ci Zhang Ju* [*Adnotacje do Pieśni Chu*] zauważa, że inspiracją do powstania księgi *Tian Wen* [Pytania do niebios] autorstwa Qu Yuana (343–278 p.n.e.) były w rzeczywistości klasyczne chińskie murale. Jeśli wziąć pod uwagę stopień rozwoju sztuki i architektury chińskiej, można powiedzieć, że spostrzeżenia Wan Yi nie były bezpodstawne. Malarski motyw pytań kierowanych do niebios i wstępowania do nieba, podobne do tych opisanych w *Tian Wen* Qu Yuana, istniały w różnych formach w Epoce Królestw Walczących. Weźmy na przykład dwa obrazy z grobowców okresu Chu. Oba zostały namalowane na jedwabiu i pochodzą z okolic Changsha. Pierwszy z nich, odnaleziony w 1949 roku w Chenjiadashan, przedstawia smoki, feniksy oraz mężczyznę. Na drugim obrazie, odkrytym w 1973 roku w Zidanku, widnieje człowiek dosiadający smoka. Pierwsze dzieło przedstawia smoki i feniksy prowadzące duszę ludzką do niebios (il. 5), podczas gdy drugie pokazuje duszę wznoszoną do niebios na grzbiecie smoka (il. 6). Niezwykłe jest, że człowiek siedzący na grzbiecie smoka na drugim obrazie ma na sobie cylinder i szeroki pas, podobnie jak wyobrażenie Qu Yuana przedstawianego przez późniejsze pokolenia. Portret ten powstał w połowie Epoki Walczących Królestw, mniej więcej w tym samym okresie, kiedy tworzył Qu Yuan lub nieco wcześniej. Użyto w nim złotych i białych pigmentów, dzięki czemu ta ilustrowana księga stanowi graficzne świadectwo starożytnej kultury Chu.



5



6

Wysokiej klasy artyzm Gu Kaizhi (344–406), słynnego malarza Okresu Wschodniej dynastii Jin, był ceniony przez księcia Xie Ana (320–385) jako „niemający sobie równych od zarania cywilizacji". Za sprawą jego talentu malarstwo narracyjne, rodzaj malarstwa figuratywnego popularnego w starożytnych Chinach, osiągnęło niezależność i zyskało niespotykane wcześniej uznanie. Malarstwo narracyjne, jak sama nazwa wskazuje, przedstawia wydarzenia historyczne, legendy i dzieła literackie. Najbardziej znaczące dzieła należące do tego nurtu to *Luoshenfu Tu*, *Nǚshi Zhen Tu* i *Lienǚ Renzhi Tu*. Zachowany do dzisiaj obraz *Luoshenfu Tu* to kopia pochodząca z okresu dynastii Song dzieła autorstwa Gu Kaizhi – długiego zwoju bazującego na arcydziele *Luoshen Fu* Cao Zhi (il. 7). Dzieło *Nǚshi Zhen Tu* oparte na księdze *Nǚshi Zhen* Zhang Hua (232–300),

przedstawia zasady moralne skierowane do starożytnych kobiet. Tekst Zhanga podzielony był na 12 rozdziałów. Podobnie jak w *Nǚshi Zhen Tu* każdy z nich opatrzony był aforyzmem na wzór współczesnych książek z obrazkami. Oryginał *Nǚshi Zhen Tu* zaginął, ale do dzisiejszych czasów przetrwała kopia księgi pochodząca z okresu dynastii Tang, łącznie składająca się z dziewięciu rozdziałów (il. 8). Wspomniana kopia przez jakiś czas była trzymana w Ogrodzie Cesarskim Yuanmingyuan, a następnie, po roku 1890, kiedy to ogród został spalony przez zachodnie imperialistyczne wojska, przewieziona za granicę, by w końcu trafić do kolekcji londyńskiego British Museum. Tam też z okazji setnej rocznicy zakupu cennego arcydzieła zorganizowane zostało seminarium poświęcone *Nǚshi Zhen Tu*.



7. Gu Kaizhi, *Oda do bogini rzeki* (fragment kopii z okresu dynastii Song)



8. Gu Kaizhi (fragment kopii z okresu dynastii Tang)

Inskrypcje z *Nǚshi Zhen Tu*, które Zhu Xizun (1629–1709) widział na własne oczy w czasach panowania cesarza Kangxi, w epoce dynastii Qing, pozwalały twierdzić, że dzieło to zostało namalowane przez Gu Kaizhi. Inni badacze wierzyli, że autorem *Nǚshi Zhen Tu* jest nie Gu Kaizhi, ale nadworny malarz cesarza Xiaowena z Północnego Wei,

który się za niego podał. Zgodnie z tym poglądem inskrypcje z *Nǚshi Zhen Tu* miałyby powstać w okresie sprzed dynastii Sui i Tang. Niezależnie od tego, kto jest prawdziwym autorem dzieła, *Nǚshi Zhen Tu* niewątpliwie zostało oparte na tekście *Nǚshi Zhen* autorstwa Zhang Hua.

Z kolei obraz *Lienǚ Renzhi Tu* bazował na tekście *Lienǚ Zhuan* pióra Liu Xianga (79–8 p.n.e.) z okresu dynastii Han. Dzieli się on na 15 rozdziałów, na które składają się portrety oraz biografie wybitnych postaci kobiecych. Dzieło malarskie cechują proste i miękkie pociągnięcia pędzla, typowe dla stylu artystycznego dynastii Wei i Jin. Malarstwo narracyjne rozwijało się dalej po okresie panowania Wschodniej dynastii Jin, na co dowodem może być obraz *Shi Jing Tu* autorstwa Ma Hezhi (1130–1170) powstały w okresie Południowej dynastii Song. Co więcej, obiekty i rzeczy wspomniane w *Shi Jing* były malowane również przez wielu innych twórców. Poza *Shi Jing* liczne obrazy były także inspirowane *Pieśniami Chu*.

W miarę rozwoju i rosnącej dojrzałości sztuki chińskiej, poezja inspirowana malarstwem pojawiła się jako unikalna forma wyrazu artystycznego, która stopniowo zyskiwała coraz większą popularność. Zgodnie z prawidłami sztuki, była kaligrafowana na obrazie, łącząc w jedno organiczne piękno poezję, kaligrafię i malarstwo. Tym sposobem trzy odrębne formy sztuki uzupełniały się i wzmacniały wzajemnie swój ładunek estetyczny, stanowiąc wyróżniającą cechę chińskiej sztuki malarskiej. Do poezji malarskiej w szerokim sensie zaliczane są również utwory, których treść opiewa dzieła malarskie, bądź jest nimi inspirowana, nawet jeśli same nie przybierają formy inskrypcji na obrazach. Przyjmuje się, że poezja malarska w wąskim sensie wywodzi się z twórczości Huang Tingjiana (1045–1105) – artysty okresu panowania dynastii Song. Wśród arcydzieł, które wyszły spod jego pędzla wymienić można *Su Dongpo malujący martwe drzewo*, *Obserwowanie Boshi rysującego konia* oraz [次韵子瞻题郭熙画山] .

五 | V

Liczne murale pokrywające ściany dawnych pałaców, świątyń i urzędów publicznych obrazują potęgę hierarchii władzy w starożytnych Chinach. W roku 1982 wśród pozostałości dzielnicy mieszkalnej prymitywnej grupy zwanej Dadiwan, w mieście Tianshui położonym w okręgu Qianan (prowincja Gansu), odnaleziono obraz naziemny z ery neolitycznej. Powstały 4000–5000 lat temu obraz należący do kultury Majiayao może być postrzegany jako początek chińskiej sztuki murali. W okresie panowania dynastii Shang i Zhou postaci i wydarzenia historyczne uwieczniano na ścianach pałaców i świątyń dla wyrażenia podziwu lub ku przestrodze, podkreślając tym samym propagandowe i wychowawcze znaczenie obrazów. Dowodem tego mogą być takie dzieła jak *Mo Zi*, *Lǚshi Chun Qiu*, *Huainan Zi* i *Kong Zi Jiayu*.

Według legend i świadectw historycznych w okresie dynastii Qin, trwającym zaledwie dwa pokolenia, zostało wybudowanych wiele wspaniałych pałaców i świątyń. Wszystkie te budynki były bogato dekorowane, także dzięki muralom, co podkreśla Zhang Yanyuan (815–877) w swoim dziele *Historie sławnych obrazów*. Obrazy, które w okresie dynastii Qin zdobiły ściany pałaców i świątyń, uległy zniszczeniu podczas wojen. Do dziś przetrwały tylko te zachowane pod ziemią i to one dają nam pogląd na sztukę malarską tamtej ery. Według pracy Chen Zhi poświęconej historii dynastii Han (*Han Shu Xin Zheng)* zdobiona cegła z okresu dynastii Qin, odkopana w mieście Biaojiao w prowincji Fengxiang, stanowi dowód, że ludzie z okresu dynastii Qin wartościowali pozytywnie stronę lewą, podczas gdy ludzie z okresu dynastii Han stronę prawą. Badanie zwyczajów z okresu dynastii Qin oraz Han na podstawie analizy tej cegły może być bardzo inspirujące. Szczątki murów Pałacu Xianyang z okresu dynastii Qin zdobione były wysokiej jakości malowidłami wykonanymi za pomocą czarnej i czerwonej ochry. Z kolei w mieście Xianyang wśród pozostałości Pałacu Liangshan z okresu dynastii Qin odnaleziono chodnikowy pustak zdobiony obrazami. Jak pokazują świadectwa historyczne, cesarz Qin Shi Huang posiadał wiele pałaców, a wśród nich bogato zdobiony Pałac Liangshan, wykorzystywany jako miejsce rozrywki. Odnaleziony pustak z tego pałacu przedstawia pełną triumfu scenę ze smokami: stworzenia trzymają głowy wysoko i wyniośle patrzą za siebie, a obok nich jarzą się delikatnie dyski z białego jadeitu. Cała scena odznacza się przemyślaną kompozycją i szykownym liniowaniem, tworząc żywy i plastyczny obraz.

Zgodnie z podaniami *Yizhou Ji* cytowanymi w *Yu Hai* oraz w *Han Shu Xunlizhuan*, Wen Weng, zarządca prowincji Shu, w późnym okresie panowania cesarza Jinga, wybudował szkołę publiczną w Chengdu i zlecił wyrzeźbienie wizerunku Konfucjusza i jego 72 uczniów. Wzmiankę na ten temat można również znaleźć w *Hanshu Dilizhi*. Wszystko to wskazuje na to, że Wen Weng był pierwszym przedstawicielem lokalnych władz wspierającym edukację w prowincji Shu, która dzięki jego wysiłkom zaczęła rywalizować z Qilu (Shandong) o pozycję centrum kulturalnego Chin. Wysiłki Wen Wenga sprawiły, że zaczął być uważany za zastępcę urzędników zajmujących się edukacją, jak to opisuje w swoim wierszu Du Fu (712–770). Sima Zhen (679–732) z czasów dynastii Tang w *Indeksach* zebranych na potrzeby *Biografii uczniów Konfucjusza w świadectwach historycznych* trzykrotnie wspomniał o *Wen Weng Kong Miao Tu*. Eseje uczonych z okresu dynastii Song, w tym choćby *Dzienniki Wschodniego Skrzydła* Fan Zhena (ok. 450–515), uczonego z Shu, zawierały wiele wzmianek na temat świątyni konfucjańskiej wybudowanej przez Wen Wenga. Wspomniana przez Fan Zhena Świątynia Rytualna Zhougong przez późniejsze pokolenia była zwyczajowo nazywana Salą Rytualną Wen Wenga, a w *Indeksach* Sima Zhena nazywana była Świątynią Rytualną Wen Wenga.

Według *Han Guan* pióra Ying Shao (140–206) na ścianach instytucji i urzędów poszczególnych hrabstw wystawiane były na widok publiczny nie tylko portrety sławnych generałów i mężów stanu, ale także żołnierzy wraz z rodzinami, taoistycznych i buddyjskich nieśmiertelnych, a nawet niektórych bogów oraz duchów. Żywe opisy tych obrazów można znaleźć w słynnych *Fu* (starożytnych odach) z okresu dynastii Han, takich jak *Liang Du Fu* [Oda do dwóch stolic] autorstwa Ban Gu (32–92), *Er Jiang Fu* [Oda dla dwóch stolic] autorstwa Zhang Henga czy *Gan Quan Fu* [Oda do słodkiej wiosny] Yang Xionga (53 p.n.e.–18 n.e.). Zwłaszcza Wang Yanshou (ok. 118–138) zyskał sławę „elitarnego twórcy od" ze względu na doskonałe opisy dworskich obrazów, jakie znaleźć możemy w arcydziele *Lu Ling Guang Dian Fu* [Oda dla dworu cudownego blasku], które zdradzają wyjątkowy talent artysty. Opisy niektórych rysunków buddyjskich występują także w *Historii późnego okresu dynastii Han – Region Zachodni*:

> Chodziły pogłoski, że Cesarz Ming śnił o „złotych postaciach" – wysokich, atletycznie zbudowanych i spowitych świetlistą poświatą. Władca zapytał swoich poddanych, czy wiedzą, kim są tajemnicze istoty z jego snów. Odpowiedzieli, że w świecie zachodnim znany jest bóg o imieniu Budda o złotej skórze, który mierzy około pięciu metrów. Po tym zdarzeniu cesarz zorganizował ekspedycję do Indii, gdzie jego wysłannicy poznali prawidła buddyzmu, i w ten sposób wizerunki Buddy zagościły w malarstwie chińskim. Z początku jedynym wyznawcą buddyzmu był Ying, król Chu. Wielu poddanych poszło jednak w jego ślady i również nawróciło się na tę religię. Jakiś czas później cesarz Huan czcił jednocześnie Buddę i Lao Tse. Za cesarzem podążała coraz większa grupa obywateli, aż w końcu buddyzm stał się powszechnym zwyczajem.

Wizerunki Buddy zostały spopularyzowane w społeczeństwie dzięki licznym kopiom. W *Historii późnego okresu dynastii Han – rządy cesarzy Yang, Li, Zhai, Yinga, Huo, Yuana i Xuan* czytamy:

> Drugiego roku okresu Jian'an, Ying Shao został mianowany dowódcą Armii Yian Shao. Było to niedługo po tym, jak miasto Xu Chang mianowane zostało stolicą, więc wiele archiwów, dokumentów i cennych ksiąg zaginęło. Niepocieszony tym faktem Ying Shao na podstawie własnych wspomnień i świadectw osób trzecich sam napisał dzieła takie jak *Han Guan* oraz *Historia etykiety*. Dziełem Ying Shao była też większość instytucji rządowych i wytycznych dla urzędników. Kiedy jego ojciec Ying Feng pełnił funkcję Si Li (głównodowodzącego regionu stołecznego), zarządził, żeby podlegli mu władcy przeprowadzili zbiórkę obrazów, portretów i peanów opiewających sławne osoby. Następnie Ying Shao zebrał wszystkie dokumenty, tworząc księgę *Zhuang Ren Lu* [Opisy sławnych osób].

Większość znajdujących się w niej rysunków przedstawia starożytnych świętych, mędrców oraz mężów stanu. Niestety wizerunki te nie przetrwały do naszych czasów.

Do dziś zachowały się na szczęście szeroko rozpowszechnione kamienne reliefy z okresu dynastii. Jak podaje księga *Meng Xi Bi Tan* pióra Shen Kuo (1031–1095) z epoki Północnej dynastii Song, w mieście Jizhou w hrabstwie Jinxiang odkryty został dawny grobowiec wysoko postawionego urzędnika dynastii Han. Jego kamienne ściany rzeźbione były znakami, rysunkami ofiarnych narzędzi i stojaków na nuty. Możemy wyobrazić sobie kolorowe zdobienia na kamiennych murach. Z kolei w księdze *Świadectwa inskrypcji na starożytnych tablicach z brązu i kamienia* autorstwa Zhao Mingchenga (1081–1129) z północnej dynastii Song pojawiła się wzmianka o płaskorzeźbach odkrytych w świątyni Wu w prowincji Shandong w hrabstwie Jiaxiang. Reprodukcje niektórych z tych obrazów pojawiły się w arcydziele *Hong Shi* z okresu Południowej dynastii Song. Co zaskakujące, wybudowana w epoce dynastii Song świątynia Wu zachowała się do dzisiaj w nienaruszonym stanie, uświadamiając nam, że tysiąc lat to zaledwie chwila w historii świata.

Na większości przedstawień pojawiają się dziwne, w tym magiczne stworzenia, ptaki oraz dzikie i domowe zwierzęta. Wśród nich są także tzw. cztery stworzenia nadprzyrodzone – zielony smok, biały tygrys, różowa zięba oraz czarny żółw. Oprócz nich na kamiennych reliefach pojawiały się także ropuchy, króliki z jadeitu, trójnogie ptaki, smoki i feniksy. Co więcej, na płaskorzeźbach uwieczniono treść starożytnych sag, opowieści, mitów i legend, a także realia wystawnego życia klasy panującej. Większość reliefów opowiada jednak o ludzkich losach. Przedstawiają one życie cesarzy dawnych dynastii (w tym Qin Shi Huanga czy Hou Yi) oraz zdarzenia z życia mędrców (takie jak spotkanie Konfucjusza z Lao Tse). Są tu także historie o lojalności (*Sierota Zhao* oraz *Zwrot jadeitu Zhao w nienaruszonym stanie*) czy relacjach synowsko-ojcowskich (*Dong Yong wypełniający synowski obowiązek wobec swojego ojca*). Dobrym podsumowaniem treści reliefów jest księga *Oda do obrazów* Cao Zhi (192–232) z okresu dynastii Wei i Jin, która pokazuje, jak ważną rolę w popularyzowaniu kultury i szerzeniu wartości humanistycznych pełniły przedstawienia wizualne. Na kamiennych płaskorzeźbach zobaczyć można także rysunki związane z muzyką, tańcem i teatrem, w tym przedstawienia zespołów tanecznych, tancerzy solistów, gry na bębnach, rogu, bambusowym flecie podłużnym itp. Tematy poruszane na płaskorzeźbach odnoszą się także do jazdy konnej, mieszkalnictwa, technik rolniczych, zakładów tekstylnych, zbiorów żywności i kultury jedzenia. Wszystkie te tematy opiewane były w wierszach, poematach prozą i artykułach pochodzących z okresu dynastii Han.

Obrazy odgrywają w życiu społecznym Chin tak ważną rolę, że od czasów starożytnych rozwijają się nieprzerwanie równolegle do języka. Istnieją trzy podstawowe aspekty tego zjawiska. Po pierwsze, obrazy są homologiczne wobec znaków. W Chinach obrazy są historycznie związane z literami, ponieważ w starożytności głównym celem zarówno jednych, jak i drugich było opowiadanie zdarzeń. Zhang Yanyuan

z czasów dynastii Tang położył nacisk na narracyjną funkcję obrazów w swoim arcydziele *Słynne obrazy w dawnych dynastiach*. Obrazy i znaki wzajemnie się uzupełniały, przy czym społeczna rola obrazów w porównaniu z literami była nieporównywalnie ważniejsza.

Po drugie, obrazy mogły być używane nie tylko do zapisu znaków, ale także do opisywania lub interpretowania tekstów, tak jak obrazy typu *Dun Huang Sutra*. Celem tego typu malarstwa jest interpretowanie intelektualnej zawartości wybranych sutr w procesie tzw. bian. W szerokim sensie bian oznacza malowanie obrazów na podstawie określonej sutry. *Dun Huang Sutra* przybiera zwykle formę dużego formatu obrazu, kompletnego w swojej strukturze, który przedstawia główny temat jednej lub więcej sutr, np. znajdujących się w jaskiniach Mo Gao prowincji Gan Su, zawiera 33 Sutry Bian, *Dun Huang Sutra Bian* jest także bogata w formie i treści (il. 9). Według księgi *Słynne obrazy w dawnych dynastiach* Zhang Yanyuana *Sutra Bian* wywodzi się z Epoki dynastii Południowej. Oprócz tekstów buddyjskich na tego typu obrazach uwieczniane było także życie społeczne. Niektóre z nich, ze względu na doskonałość techniki malarskiej określa się mianem arcydzieł. Szerzej tematyką malarstwa Dunhuang Sutra Bian zajmował się amerykański uczony Victor Mair w pracy *Paintings and Stories* [*Obrazy i historie*].

Po trzecie, obrazy pełniły szczególną rolę w popularyzowaniu kultury i propagowaniu wartości humanistycznych. Według pracy Fu Jun Liana źródłem pospolitych *Fu Dun Huang* były wyszukane *Fu* z okresu dynastii Qin i Han, które rozpowszechniły się w formie czytanej i śpiewanej, a były wykonywane jako słowny odpowiednik oglądanych obrazów. Z pospolitej formy *Fu* wywodzi się również tradycja *Bian Wen* zakładająca opowiadanie historii na podstawie obrazów. W Mahayanie – jednym z głównym nurtów buddyzmu – podkreśla się rolę oddawania czci wizerunkom Buddy. Portrety i rzeźby mędrca mają zachęcać wiernych, by dzięki świętym obrazom wznieśli swój świat duchowy na wyższy poziom, uwierzyli w sens krzewienia pozytywnych wartości i czynienia dobra. Istnieją świadectwa mówiące, że różnorodne obrazy rzeźbione na rytualnych kociołkach chińskich z okresu Da Yu miały chronić lud przed działaniem złych duchów. Podobną funkcję pełnił podstawowy motyw dekoracyjny na wyrobach z brązu pochodzących z okresu dynastii Shang i Zhou, nazywany Taotie. Ludzie z okresu dynastii Zhou wierzyli, że wizerunki Taotie pomagają im propagować moralną postawę czerpania radości z życia oraz wstrzemięźliwości, które miały służyć zachowaniu pokoju i harmonii w społeczeństwie. Jak widać, obrazy odgrywają w Chinach znaczącą rolę w popularyzowaniu wiedzy i propagowaniu humanizmu.

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.05

Jakub Dziewit

46—57

Od „Powiększenia" M. Antonioniego do serwisu **Maxmodels** *Fotografia mody jako pole analizy narzędziowych uwarunkowań kultury**

* Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego na konferencji „Fashion: Model and Readers. On the Iconic Representation in Culture" w październiku 2014 r. Część przedstawionych tutaj teoretycznych koncepcji i analiz odnośnie narzędziowych uwarunkowań kultury zawarłem w mojej wydanej w grudniu 2014 r. książce *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii* (Katowice 2014) – pewne powtórzenia teoretyczne są jednak niezbędne do przeprowadzenia analizy także w tym tekście.

Zakład Teorii i Historii Kultury
Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych
Uniwersytet Śląski w Katowicach

– **Reg**, włącz jakąś muzykę.
– Dobrze.
– Dobrze. Nie ruszaj się.
– Reg!
– Pokaż mi to. Jeszcze. Dobrze.
– Pochyl się bardziej.
– Tak, dobrze.
– Świetnie. Odgarnij włosy.

- Wspaniale! Jeszcze trochę.
- Pokaż mi to. Pokaż wszystko.
- Jak możesz najszybciej. Teraz do przodu.
- Dobrze. Teraz w tę stronę. Pochyl się. Dłoń tutaj.
- Dotknij twarzy. Bardzo dobrze.
- Teraz w tę stronę. Dotykaj twarzy.
- Dobrze. Teraz włosy. Cudownie.
- Dobrze, tak. Więcej, więcej.
- Dobrze, wspaniale. I jeszcze, i jeszcze.
- Tak trzymaj. Włosy do tyłu. Dobrze.
- Dobra, Reg, podaj pięćdziesiątkę.
- Na plecy. Na plecy, dalej.
- Tak. Dawaj, już.
- Dobra. Pracuj, pracuj, pracuj!
- Świetnie. Do tyłu. Ramiona do góry.
- Wyciągnij się, maleńka. Świetnie.
- Jeszcze raz, dobrze!
- Wspaniale.
- Tak trzymaj. Słodko.
- Tak, zrób to.
- Nie, nie, głowa do góry.
- Zrób to dla mnie, kotku.
- Teraz! Tak! Tak! Tak!

Powyższy tekst to pełny zapis wypowiedzi głównego bohatera w jednej z pierwszych scen filmu Michelangelo Antonioniego „Powiększenie" (oryg. „Blow Up", 1966). Przedstawiany w taki sposób monolog fotografa brzmi wręcz absurdalnie, ale uwidacznia jedną z podstawowych zasad obowiązujących w studiu: w przypadku fotografii mody to nie modelka, a fotograf ma być panem sytuacji. W końcu w interesie modelki jest zaprezentowanie jak najkorzystniej siebie, a dopiero w interesie fotografa jest wykonanie jak najlepszego zdjęcia. Jeśli przez zadanie fotografa będziemy rozumieli wykonanie ujęcia, które stanie się realizacją jego wizji, to początek „Powiększenia" można by potraktować jako film niemalże instruktażowy. Główny bohater w czasie kilkudziesięciu sekund nawiązuje kontakt z modelką, sprawia, że ta koncentruje się całkowicie na swojej roli, współtworząc rodzaj więzi między nią a fotografem/ aparatem/ obiektywem. Więź ta jest tak intensywna, że konotacje seksualne są w tym przypadku wręcz oczywiste. Tyle że, kiedy fotograf po kilku minutach robienia zdjęć nagle traci zainteresowanie ekstazą modelki i siada zmęczony na kanapie, mamy wrażenie, jakbyśmy właśnie obejrzeli nie tyle zmetaforyzowany stosunek seksualny, co stali się raczej świadkami gwałtu lub przynajmniej sceny, w której pojawia się silna sugestia przedmiotowego przedstawienia/ wykorzystania modelki przez fotografa.

> Ten film włączył seks do świata mody i sprawił, że robienie zdjęć stało się orgazmiczne i orgiastyczne. Nie sądzę, że Bailey postrzegał wtedy aparat jako ekstensję swojego penisa; miał powodzenie, bo był bezczelnym zawadiaką i paniusie w „Vogue" go adorowały. Ale po „Powiększeniu" fotografia sama w sobie stała się aktem seksualnym[1].

Ciekawe jest to, że z modowych zdjęć wykonywanych przez Thomasa, bohatera filmu żadne nie zostało zaprezentowane widzom – filmowe sceny przedstawiające ich wykonywanie ważne są dla samego fotografowania, a nie dla efektu końcowego. Problem ten uwidacznia nam tym bardziej sekwencja, w której kilka modelek pozuje Thomasowi, a ten niezadowolony z ich pracy każe im „zamknąć oczy i odpoczywać", a następnie wychodzi i więcej się nimi nie zajmuje. Wydaje się, że w jego działaniach najistotniejszy jest sam proces robienia zdjęć – tym bardziej kusi stwierdzenie, że to właśnie przez aparat bohater filmu odbiera rzeczywistość. Kiedy w wolnej chwili, całkowicie poza pracą zawodową, Thomas kręci się w okolicach antykwariatu,

1 David Bailey – pierwowzór postaci fotografa w filmie Antonioniego, por. przyp. 3. Wypowiedź Collina McDowella, historyka sztuki. Cyt. za: M. Hume, T. Blanchard, *Fashion: Through a lens backwards: Blow-Up, Antonioni's 1966 film about a fashion photographer, is back. Marion Hume and Tamsin Blanchard talk to the inspired and the inspirers*, „The Independent"29.04.1993, http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/news/fashion-through-a-lens-backwards-blowup-antonionis-1966-film-about-a-fashion-photographer-is-back-marion-hume-and-tamsin-blanchard-talk-to-the-inspired-and-the-inspirers-1458102.html, [data dostępu: 12.02.2015].

w którym chwilę wcześniej kupił do niczego mu niepotrzebne kilkumetrowe śmigło, to już po chwili bierze do ręki aparat, by zacząć „rozglądać się" patrząc przez obiektyw. Kiedy fotografuje ulicę, „dostrzega" parę zmierzającą do parku, a przy pomocy kolejnych kadrów „obserwuje" ich zbliżenie. Także dzięki aparatowi „zauważa", że mężczyzna został (?) zamordowany. Powiększając do absurdalnych wręcz rozmiarów odbitki, już prawie na poziomie budującego obraz ziarna dostrzega „w odbitce" – a my wraz z nim – że gdzieś w trawie leży ciało, a z krzaków wystaje pistolet. Do samego końca filmu nie dostajemy jasnej odpowiedzi na pytanie, czy morderstwo rzeczywiście nastąpiło, czy też było efektem działania wyobraźni Thomasa. Moim zdaniem błędne jest jednak założenie o istnieniu jedynie dwóch odpowiedzi: potwierdzającej fakt morderstwa i zaprzeczającej mu. Istnieje jeszcze trzecia możliwość: morderstwo nastąpiło jedynie na zdjęciu. Fotograf nie obserwuje rzeczywistości bezpośrednio. Robi to przez aparat fotograficzny – specyficzne narzędzie stające między nim a światem; narzędzie, które nie dopuszcza fotografa do bezpośredniego doświadczenia, daje mu dostęp jedynie do *ersatzu* świata w postaci wątpliwego ontologicznie obrazu na matówce lub w postaci odbitki. To, co znajduje się na zdjęciu, jest efektem często dla nas niezrozumiałych działań „wewnątrz" aparatu – ta niezrozumiałość ujawnia się zawsze, gdy zadajemy sobie pytanie „jak ja zrobiłem to zdjęcie?". Pytanie „jak działa aparat" – stawiane oczywiście nie tylko w aspekcie optycznym – powinno być, moim zdaniem, naturalnym elementem refleksji każdej osoby podnoszącej go do oka. Taka refleksja osobom fotografującym towarzyszy jednak bardzo rzadko. Pomimo naszych akademickich rozważań o naturze obrazu, o zwrocie piktorialnym i wszystkim, co z nim się łączy, ogromna większość zdjęć wykonywana jest z naiwną wiarą w „obiektywizm" obiektywu, czy może raczej bezrefleksyjnie.

Jakiej interpretacji rzeczywistości dokonuje narzędzie, którego używamy do jej „zachowania"? Jak wpływa na nas to, że doświadczamy świata przez obrazy, z aparatami w ręku? Zacznijmy od prostszego pytania: czy do opisywanego wcześniej „gwałtu" doszłoby, gdyby fotograf nie miał aparatu? Odpowiedź przecząca wydaje się bezdyskusyjna. Zwróćmy uwagę na to, że w scenie tej fotograf jest „aktywny" (także „agresywny") tylko wtedy, kiedy robi zdjęcie. Gdy przerywa, by zmienić aparat, to nagle, na ułamek sekundy jakby przestaje odczuwać podnietę, która jednak powraca od razu, gdy tylko dostanie do ręki kolejny. Gdy we wszystkich podawanych przez pomocnika aparatach kończą się filmy, fotograf odchodzi na kanapę i nie przejmuje się już w ogóle modelką, równie dobrze mogłaby ona dla niego nie istnieć – dokładnie tak samo, jak zanim wziął do ręki aparat. Sama modelka zresztą

nie wydaje się mieć pretensji do fotografa – po krótkiej chwili (odegranego?)[2] uniesienia wstaje i odchodzi, nie przejmując się fotografem tak samo, jak on nie przejmuje się już nią[3]. Czy więc rzeczywiście możemy tutaj mówić o relacji władzy między podległą modelką, a panem-fotografem? Na pewno tak. Tyle, że w tej relacji fotograf jest jedynie kimś w rodzaju wykonawcy rozkazu, a nie osobą rozkazującą. Fotograf jest jakby funkcjonariuszem wypełniającym wolę aparatu, czy też fotografii w ogóle. Wydaje się więc, że rzeczywiście możemy mówić o opresywnej ramie przedstawionej sceny, ale wolności decydowania o sobie pozbawieni są tutaj zarówno modelka, jak i fotograf. Być może takie właśnie podejście do fotografii reprezentował Vilém Flusser, który pisał, że aparat to:

> narzędzie symulujące myśli, tak złożone, iż osoba wykorzystująca je nie może go pojąć; gra z aparatem polega na kombinacji symboli zawartych w jego programie. Całkowicie zautomatyzowane aparaty nie potrzebują ludzkiej interwencji, ale wiele aparatów potrzebuje ludzi jako graczy i funkcjonariuszy[4].

Jak doszło do tego przesunięcia? Wystarczy zauważyć, że:

> obrazy są mediacjami pomiędzy światem a człowiekiem. Człowiek „egzystuje wtórnie", to znaczy, że świat nie jest dla niego bezpośrednio dostępny, więc to obrazy mają czynić go wyobrażalnym dla człowieka. Lecz w chwili, kiedy tylko zaczynają to robić, ustawiają się pomiędzy światem a człowiekiem. Powinny być mapami, a stają się ekranami: zamiast świat przedstawiać, reprezentują go aż w końcu człowiek zaczyna żyć jako funkcja stworzonych przez siebie obrazów[5].

2 Znaczenie tej sceny wydaje się być zawieszone między jej realizmem, związanym z fabularnym poziomem filmowego przekazu, a fikcjonalnym odegraniem na potrzeby fotograficznie zaaranżowanej sceny. Sytuacja ta może budzić wątpliwości odbiorcy, niepokoić i prowokować pytanie o poziom ontologiczny tego obrazu – między poziomem opowieści a metaforyczną reprezentacją imaginacji/wyobraźni twórcy – fotografa wpisanego w obraz filmowy. W tym kontekście należy też dodać, że film jest luźną adaptacją opowiadania *Las babas del diablo* Julio Cortazara (więcej na ten temat: D.R. Reedy, *The Symbolic Reality of Cortázar's Las babas del diablo*, „Revista Hispánica Moderna" 1970/1971, t. 36, nr 4, s. 224–237). Za uwagi i dyskusję na ten temat dziękuję Panu dr. hab. Mariuszowi Gołąbowi.

3 Warto dodać, że w tej roli wystąpiła prawdziwa modelka, Veruschka von Lehndorff, nazywana pierwszą niemiecką supermodelką. Również w roli Thomasa pierwotnie wystąpić miał prawdziwy fotograf mody, David Bailey, uznawany za jednego z twórców nowego podejścia do fotografii mody – pozostał on na planie jako konsultant, ale Antonioni podobno rzadko z nim rozmawiał (por. M. Hume, T. Blanchard, *Fashion: Through a lens backwards…*, *op. cit.*). Scenariusz „Powiększenia" w powszechnej opinii krytyków nawiązuje do życia Baileya (por. np. J. Green, *All dressed up. The Sixties and the Counterculture*, Pimlico 1999, s. 74; K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008, s. 309).

4 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii, P. Zawojski* (wstęp i red.), przeł. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 19.

5 *Ibidem*, s. 23.

Dobrą egzemplifikacją koncepcji Flussera zakładającej, że fotografia jest *aparatusem* – narzędziem, które przejęło nad nami władzę tak, że my jedynie wypełniamy jego wolę – może być fotografia mody, a w szczególności analiza serwisu Maxmodels.pl. Żeby to udowodnić, chciałbym wpisać, przynajmniej bardzo ogólnie, historię fotografii mody w historię fotografii w ogóle, ze szczególnym zwróceniem uwagi na historię aparatów fotograficznych.

Muszę tutaj zaznaczyć, że określenie „fotografia mody" jest w mojej opinii samo z siebie bardzo problematyczne. Wyróżnić bowiem można przynajmniej dwa podstawowe sposoby jego rozumienia. Po pierwsze, może to być rozumienie wąskie, obejmujące w pewnym sensie to, co „branżowe" (a więc także wyspecjalizowane) – gazety modowe, pokazy mody, edytoriale, itd. Równocześnie jednak w przypadku poszczególnych zdjęć można stawiać uzasadnione pytania: czy należy je wpisać do tak rozumianej fotografii mody, czy też jest to „po prostu" zdjęcie, na którym ktoś pozuje, czy też nawet – jest w coś ubrany. Tu tworzy się pole do drugiego sposobu rozumienia fotografii mody, czyli bardzo szeroko zakrojonej kategorii wszystkich zdjęć, na których znajdują się ubrania. Chociaż to drugie podejście współcześnie może być zbyt szerokie, by dało się je w jakikolwiek sposób zaadoptować badawczo, to jednak nie możemy go pomijać w przypadku badań historycznych. Tym bardziej, że badacze historii fotografii mody (w rozumieniu pierwszym) powszechnie wskazują, że rozpoczęła się ona dopiero na początku XX wieku, podczas gdy pierwszy salon mody *haute couture*, Charles Frederick Worth założył w Paryżu już w 1858 roku[6], a ilustrowane (rysunkami i grafikami) gazety modowe powstały już kilka lat później[7]. Wprawdzie często jako swego rodzaju „prehistorię" fotografii mody podaje się powstającą w latach 1856–1860, składającą się z kilkuset ujęć, sesję zdjęciową Virgini Oldoini, księżnej Castiglione[8], ale poza tym „wydawnictwem" o XIX-wiecznej fotografii mody pisze się sporadycznie. Powszechnie przyjętym „momentem zerowym" fotografii

6 Por. *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*, E. Shinkle, I. B. Teuris (red.); Londyn, Nowy Jork 2008, s. 2.

7 „Harpers Bazaar", uznawany za pierwszy amerykański magazyn modowy, zadebiutował w 1867 roku.

8 Por. np. M. Fior, *Fasion Photography*, [w:] „*Vogue*" *Italia Encyclo*, http://www.vogue.it/en/encyclo/photography/m/fashion-photography, [data dostępu: 12.02.2015]. To pochodzące z „encyklopedii Vogue'a" hasło jest równocześnie bardzo słabo opracowane i bardzo reprezentatywne dla świadomości publicystów wspominających o tej sesji zdjęciowej. Niejasno określone w nim jest autorstwo zdjęć (można odnieść wrażenie, że wykonał je Adolf Braun, podczas gdy w rzeczywistości ich autorem był niewymieniany w artykule Louis Pierson), a nazwisko Oldoini zapisane jest z błędem („Oldoni") – w tym kontekście fakt, że sama sesja nie polegała bynajmniej tylko na fotografowaniu różnych strojów, może całkowicie umknąć naszej uwadze. Bardzo ciekawą analizę tej sesji, wskazującą równocześnie na jej różnorodne uwarunkowania kontekstualne, znaleźć można [w:] A. Solomon-Godeau, *The Legs of the Countess*, „October" 1986, vol. 39 (winter), s. 65–108.

mody, jest przejęcie w 1909 roku czasopisma „Vogue" przez Condé Montrose Nasta[9], amerykańskiego wydawcę, który zastąpił rysunki strojów zdjęciami modelek[10]. Pojawia się więc pytanie – dlaczego od wynalezienia fotografii do początków fotografii mody musiało minąć siedemdziesiąt lat?

Interesujące, że kiedy w latach 20. i 30. XIX wieku powstawały pierwsze zdjęcia, to nie przedstawiały one ludzi. Wielka trójka wynalazców: Joseph Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre oraz William Henry Fox Talbot na swoich pierwszych zdjęciach uwidaczniali bądź to widok z okna pracowni, bądź też martwą naturę. Możliwe, że wynikało to po części z elementów światopoglądowych, ale przede wszystkim jednak z powodów technicznych – czas naświetlania zdjęcia był na tyle duży (od kilku minut do kilku godzin), że zdjęcie człowieka było po prostu niemożliwe.

Technika szybko jednak została rozwinięta i już w kilka miesięcy po wynalezieniu fotografii zaczęły masowo powstawać portrety dagerotypiczne. Czas naświetlania zdjęcia wynosił od kilku sekund do kilku minut – w efekcie atelier fotograficzne wyposażone były w specjalne „stelaże", których zadaniem było w sposób niewidoczny utrzymywać osoby pozujące w bezruchu. Trudno oczekiwać, żeby takie portrety były spontaniczne i naturalne. Pojawiające się w naszym odbiorze wrażenie sztuczności z pewnością wzmacniane jest także przez strój modeli. Nie można jednak się dziwić – oczywiste, że kiedy koszt wykonania zdjęcia był równy kilkudniowym zarobkom, ludzie ubierali się do fotografii w swoje najlepsze, często wizytowe stroje[11]. W tym kontekście sesja zdjęciowa księżnej Castiglione jakościowo nie różni się niczym od wszystkich innych zdjęć tego okresu – różnica występuje, przede wszystkim, na poziomie ilościowym. Księżnę stać było zarówno na to, żeby zrobić sobie taką ilość zdjęć, jak i na to, żeby mieć tyle różnych strojów[12]. Oczywiście ta sesja nie była już wykonywana na dagerotypach, które powstawały jako obrazy unikalne,

9 Naomi Rosenblum pisze, że „dopiero […] przemiana „Vogue" z żurnala towarzyskiego w magazyn poświęcony prezentowaniu eleganckich strojów dla elit dała początek nowemu gatunkowi, czyli prawdziwej fotografii mody". N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 498.

10 „Wcześniej fotografie używane były głównie w aspekcie dokumentacyjnym, jako obiektywny zapis obowiązujących stylów. Jednak Condé Nast szybko zwróciła się po inspirację w stronę koncepcji artystycznego modernizmu i zatrudniła fotografów takich, jak baron Adolf de Meyer i Edward Steichen by wnieśli swoje innowacyjne fotograficzne wizje do „Vogue"" [przeł. J.D.]. *Fashion as Photograph…*, *op. cit*., s. 3. To właśnie Adolf de Meyer jest zazwyczaj nazywany „pierwszym fotografem mody".

11 Warto dodać, że dagerotypy były wyceniane w gwineach, które nie były już wtedy w oficjalnym obiegu, ale aż do połowy XX wieku zwykło się używać tej waluty do wyceny towarów luksusowych, usług prawniczych, *etc*.

12 Na podobny wątek zwraca uwagę Abigail Solomon-Godeau. W swojej analizie przenosi ona jednak punkt ciężkości na zdjęcia nie będące typową „dokumentacją" różnych strojów (czyli np. na te przedstawiające bose stopy księżnej) – o tym wątku zazwyczaj historycy fotografii mody nie piszą. Por. A. Solomon-Godeau, *The Legs…*, *op. cit*.

bez możliwości wykonania większej ilości kopii[13]. Niezależnie jednak od rozwoju technik fotograficznych, przez kilkadziesiąt lat nie udało się rozwiązać problemu wielkonakładowego wydruku zdjęć. Techniki negatywowe szybko wprawdzie dały możliwość reprodukcji zdjęć w nakładach kilkuset egzemplarzy, ale trudno to przyrównać do możliwości wydruku nawet setek tysięcy stron tekstu w tym samym czasie i po zdecydowanie niższych kosztach. Zastanawiając się, dlaczego nie możemy mówić o fotografii mody w tych czasach, musimy wziąć pod uwagę jeszcze jeden ściśle techniczny problem – jakość i wielkość odbitki. W drugiej połowie XIX wieku większość odbitek wykonywano metodą stykową w tym samym rozmiarze, co materiał światłoczuły, a obowiązującym standardem był aparat na materiały o wielkości *full-plate*, czyli 216x165 mm. Na takiej wielkości odbitki, detale stroju po prostu nie były widoczne, a jeśli chcieliśmy powiększyć zdjęcie, to jego jakość znacząco spadała. Wszystkie te ograniczenia nie deprecjonują oczywiście zdjęć z tamtych czasów jako źródeł informacji o strojach osób pozujących. Wpłynęły one przede wszystkim na sposób, w jaki ludzie myśleli o zdjęciach, przez co oglądając fotografie przede wszystkim skupiano się na odbiorze osoby. Można by powiedzieć, że zdjęcia przedstawiały kogoś, a nie kogoś w jakimś stroju. Utrwalenie tego sposobu myślenia nastąpiło wraz z upowszechnieniem tzw. aparatów ręcznych. W 1897 r. Alfred Stieglitz pisał:

> Niewątpliwie fotografia zyskała kilka lat temu tak ogromną popularność właśnie dzięki wprowadzeniu aparatu ręcznego. Każdy Tom, Dick czy Harry mógł bez kłopotu nauczyć się umieszczać różne przedmioty na płytce światłoczułej, a tego właśnie pragnie publiczność – żeby pracy było jak najmniej, a zabawy jak najwięcej […]. Szczyty osiągnięto wówczas, gdy przedsiębiorcza firma zalała rynek pomysłowymi aparatami ręcznymi oraz reklamą: „naciskasz guzik, a my robimy resztę". Był to początek fotografii na metry, zaś szeregi entuzjastycznych naciskaczy guzików wzrosły błyskawicznie. Aparat ręczny panował nad światem[14].

Czym był aparat ręczny? Małą skrzynką na materiały światłoczułe wielkości *quarter-plate* (79x105 mm). To zmniejszenie rozmiaru aparatów spowodowało bardzo gwałtowny wzrost ich popularności – używano już nie dużego i ciężkiego pudła, ale małego i lekkiego pudełeczka. Aparat stał się dzięki temu powszechnie używanym narzędziem dokumentacji różnych dziedzin życia, pozwalając na odkrycie

13 Co ciekawe, istniejące równolegle wraz z dagerotypią techniki negatywowe (głównie talbotypia, chociaż nie tylko) zostały szybko uznane za „artystyczne", ale wykorzystywane były także do uwieczniania zupełnie odmiennych typów osób – sławetny duet David Octavius Hill i Robert Adamson portretował m.in. rybaków, robotników i śmieciarzy. Stroje tych postaci nie były już oczywiście strojami wizytowymi – tym bardziej jednak nie mogły być one podstawą do „fotografii mody".

14 A. Stieglitz, *Aparat ręczny – jego znaczenie*, przeł. S. Magala, „Obscura" 1984, nr 4, s. 27. Tekst ten jest przedrukiem z „Amerykańskiego Rocznika Fotograficznego" 1897, s. 18–27.

nowych tematycznych obszarów fotografii. Zwiększony popyt sprawił, że produkcję przeniesiono z manufaktur do fabryk, co miało istotny wpływ na dalsze obniżenie cen aparatów[15]. Oczywiście w grę wchodziło więcej zależności, jednak ostatecznym efektem wprowadzonych zmian był wzrost popularności fotografii. Nasilało się zainteresowanie jej innymi typami, zaczęło pojawiać się coraz więcej zdjęć przedstawiających wydarzenia nagłe; powoli fotografia zmierzała także w stronę fotoreportażu. Coraz częściej na zdjęciach przedstawiane były już nie tylko ściśle wyselekcjonowane momenty, ale także codzienność, a zdjęcia przestały być domeną wyłącznie pasjonatów oraz zawodowców, ale zaczęły być po prostu modne. Ta powszechność aparatów ręcznych sprawiła, że podejście do zdjęć zmieniło się – żeby wrócić do użytej wcześniej metafory: na zdjęciach przestano widzieć tylko osoby. W tym samym czasie nastąpiła znacząca poprawa jakości zdjęć oraz upowszechnienie się fotografii w prasie – po kilkudziesięciu latach prób w końcu rozwój techniki drukarskiej i pojawienie się technik półtonowych pozwoliło na wydruk zdjęć równolegle z tekstem[16]. Nasza kultura była gotowa na pojawienie się „Vogue'a".

Tak, jak w fotografii w ogóle, tak też w fotografii mody nastało kilkadziesiąt lat spokojnego rozwoju, gdy fotografowie poszerzali swoje pole możliwości. Często jednak zapomina się o tym, jak bardzo ta fotografia była i jest uzależniona od swojego głównego narzędzia, czyli aparatu. Widać to zarówno w genialnych, artystycznych zdjęciach Richarda Avedona, które nie powstałyby, gdyby nie umiejętne zastosowanie obiektywu szerokokątnego[17], jak i w pełni komercyjnych kampaniach reklamowych „sieciówek" takich jak H&M, Zara, czy np. Diesel, który na przełomie XX i XXI wieku do reklam używał kiepskich technicznie zdjęć wykonanych aparatami kompaktowymi. Główną cechą tych zdjęć były prześwietlone twarze i niedoświetlone tła, co dawało odbiorcy wrażenie, że „ci fajni ludzie na zdjęciach" są tacy podobni do niego, bo nawet zdjęcia z imprez mają podobne. To uzależnienie od aparatów (i Flusserowskich *apparatusów*) bardzo dobrze widać także wśród użytkowników internetowych serwisów fotograficznych, w tym m.in. tych o modzie.

Maxmodels.pl to jeden z najstarszych (działa od 1999 roku) i na pewno największy polski serwis dedykowany branży fotografii mody – co miesiąc dodawanych jest do niego ok. 70–90 tysięcy zdjęć, co daje łącznie ok. miliona fotografii rocznie.

15 Doprowadziło to do spadku średniej ceny aparatów z 20–25 do nawet 1 dolara – tyle kosztował legendarny aparat Kodak Brownie w 1901 roku. Dla porównania puszka Coca–Coli kosztowała wtedy 5 centów.

16 We wcześniejszych technikach inne podejście stosowano do druku czcionki, a inne do fotografii, charakteryzującej się ciągłością przejść tonalnych. Dzięki wykorzystaniu rastra udało się przedstawić ciągłość tonów fotografii jako szereg niewielkich punktów o różnej wielkości. W kontekście fotograficznym dobrze techniki drukarskie opisuje N. Rosenblum: N. Rosenblum, *Historia*…, s. 451–453 i in.

17 Warto tu dodać, że to właśnie od czasów Avedona, adeptów fotografii uczy się, że nie ma nic lepszego do wydłużenia nóg modelce niż szerokokątny obiektyw.

Swoje konta na tym portalu mogą zakładać (w specjalnie dla nich dedykowanych sekcjach) przedstawiciele wszystkich „kreatywnych" etapów powstawania zdjęcia: fotografowie, modelki, modele, osoby zajmujące się stylizacją, wizażem, fryzjerzy, projektanci i retuszerzy. Ideą portalu jest udostępnianie przykładowych efektów swojej pracy uwidocznionych na zdjęciach w celu nie tylko „pochwalenia się", ale także zdobycia nowych kontaktów, zleceń, itp. Na portalu znaleźć można zarówno realizacje w pełni profesjonalne, jak i amatorskie – chociaż obserwując przez lata dokonujące się tam zmiany fotograficznych tendencji, można odnieść wrażenie że całe środowisko związane z tym portalem profesjonalizuje się za sprawą coraz większych narzędziowo-technologicznych możliwości.

Przede wszystkim, gdyby nie to, że proces robienia zdjęcia wraz z „rewolucją" cyfrową przeniesiony został niemal całkowicie do domu fotografa, to nie byłoby tylu zdjęć. Jeszcze kilkanaście lat temu po wykonaniu zdjęć filmy zanosiło się do laboratorium fotograficznego w celu ich wywołania i wykonania odbitek – niemożliwe było wówczas wykonanie ich w domu[18]. Proces ten został po części uproszczony w momencie, kiedy laboratoria fotograficzne zaczęły działać hurtowo i w różnych sklepach usługowych, a nawet spożywczych uruchomiano punkty oddawania i odbierania filmów/zdjęć – raz dziennie kurier objeżdżał takie punkty w całym regionie i zawoził wszystkie materiały do wywołania do laboratorium. Spowodowało to oczywiście obniżenie cen (a więc także zwiększenie dostępności), ale także jeszcze bardziej utrudniło wykonywanie zdjęć m.in. fotografom mody – teraz, chcąc odebrać zdjęcia, należało udać się już nie do anonimowego laboranta, ale do dobrze znanej sprzedawczyni ze sklepu osiedlowego, która – by upewnić się, że nie ma żadnej pomyłki – zaglądała do koperty ze zdjęciami i pytała: „To pana?". Amatorskim fotografom i modelkom mogło więc po prostu brakować odwagi[19]. Po przemianie procesu technologicznego nikt niepożądany zdjęć już nie zobaczy – pokażemy tylko te, które uznamy za warte pokazania, a więc znika w dużej mierze pewien element wstydu. A co ze zdjęciami, które pokazują „za dużo", są zbyt „ostre" lub po prostu „nie wyszły"? Zazwyczaj usuwamy je jeszcze w aparacie: pstryk – zdjęcie – brzydkie? – usuń… i już go nie ma.

Wątek technologiczny jest jeszcze bardziej widoczny w samym sposobie fotografowania. Prześledźmy, jak zmieniało się amatorskie fotografowanie mody

18 Chodzi mi tutaj przede wszystkim o fotografię kolorową. Zarówno proces wywołania kolorowego negatywu, jak i slajdu, wymuszał użycie profesjonalnych maszyn utrzymujących bardzo dokładnie temperaturę, czas wywoływania, itd. Sama chemia była także po prostu trująca. Trochę inna sytuacja dotyczyła fotografii czarno-białej, której procesy wywołania były zdecydowanie mniej szkodliwe i prostsze, ale wciąż wymagało to dużych kompetencji.

19 Jest to tym bardziej istotne, że z dodawanych do Maxmodels.pl zdjęć wprawdzie „tylko" ok. 10% należy do kategorii „akt" lub „nagość zakryta", ale zdecydowanie więcej w jakiś sposób odnosi się do erotyki i ją wykorzystuje.

w ostatnich kilkunastu latach. Wraz z upowszechnieniem się aparatów cyfrowych przybyło osób fotografujących „w plenerze" – ktoś, kto dopiero budował swoje portfolio, nie wynajmował studia fotograficznego, bo do tego niezbędne było pewne doświadczenie. Zdecydowanie prościej było wyciągnąć jakąś koleżankę na dwór, żeby porobić zdjęcia. Szybko jednak okazało się, że w plenerze po prostu brakuje odpowiedniej ilości światła, żeby zdjęcia wychodziły wystarczająco dobre, a równocześnie inni fotografowie, „koledzy" z forów internetowych mieli zdjęcia oświetlone lepiej. Trzeba było więc zainwestować w sprzęt – pojawiła się moda na wykorzystywanie reporterskich lamp błyskowych, w fotografii artystycznej do tej pory uważanych za raczej przeszkadzające. Jednak kiedy doświetlamy twarz lampą błyskową umieszczoną na aparacie, czyli tuż nad osią robienia zdjęcia, to twarz człowieka przypomina księżyc – zarówno pod względem właściwości (odbija światło), jak i wyglądu (efektem jest okrągła, płaska twarz; przez fotografów ten efekt nazywany jest często „plackiem"). W fotografii reporterskiej nie przeszkadzało to tak bardzo, bo najważniejsze było „uwiecznienie chwili", ważnego momentu, sytuacji, itd. – estetyka była ważna, ale nie najważniejsza. W fotografii mody sytuacja była odwrotna – nie po to planowano sesje długimi godzinami, żeby później twarz modelki była prześwietlona. Można było jednak tego efektu uniknąć, ustawiając lampę – a później kilka lamp – na statywach i obsługując je np. przy pomocy wyzwalaczy radiowych, na co oczywiście nie mogli sobie pozwolić biegający za *newsami* fotoreporterzy. Fotografowie mody musieli więc zainwestować w kolejny osprzęt, co jednak nie mogło ich w pełni zadowolić, gdyż szybko zauważyli, że na zdjęciach innych internautów cienie rozkładają się przyjemniej, nie tak ostro i kontrastowo. Żeby osiągnąć ten efekt, trzeba było zacząć używać *softboksów*, *blend*, *magic dishów* (czyli tzw. słoneczek) i innych modyfikatorów światła. W ten oto sposób w ciągu kilku lat środowisko niezawodowych fotografów mody przeszło z metod całkowicie chałupniczych do takich, które, choć często dalej są chałupnicze, to równocześnie dają efekty, które dla kogoś nieobeznanego z tematem wyglądają na profesjonalne. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie rozwój technologii, ale też nie byłoby możliwe utrzymanie się w środowisku bez podążania za tym ciągłym rozwojem.

Na sam koniec chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt świata fotografii mody – spójrzmy jeszcze raz na liczby. Według stanu na dzień 20.10.2014 roku, tylko w serwisie Maxmodels.pl zarejestrowanych było 52 633 fotografów[20], 95 465 modelek oraz 15 766 modeli. Daje to łącznie ponad 163 000 osób zaangażowanych bezpośrednio w praktyki fotograficzne związane z modą. Jeśli skupimy się

20 To prawie 3300 na województwo i ponad 140 na każdy powiat. Policzone były tylko aktywne konta.

na samych fotografach i założymy, że w Polsce istnieje abstrakcyjnie wysoka liczba 1000 komercyjnych gazet, serwisów internetowych, itp., gdzie można co miesiąc zaprezentować swoje zdjęcia, to i tak w „kolejce" do prezentacji każdy fotograf czekałby ponad cztery lata. Trudno więc nie postawić pytania: po co tak wielka liczba osób robi zdjęcia modowe? I właśnie dzięki temu najbardziej widać, że fotografia mody rzeczywiście jest maszyną, która przejęła nad nami kontrolę – fotografowie robią zdjęcia, bo są modelki; modelki pozują, bo są fotografowie; a miliony zdjęć są robione głównie po to, by uwierzytelnić własny proces produkcji obrazów.

Figury, fantomy, wizerunki

58—107

fot.
PAWEŁ_FABJAŃSKI
PHOSPHOROS
>
www.fabjanski.com



https://doi.org/10.18778/8088-155-6.06

Xifang Zhao

60—71

Obecność i nieobecność statuy ***Konfucjusza*** *na placu Niebiańskiego Spokoju*

Instytut Literatury,
Chińska Akademia Nauk Społecznych
Pekin / Chiny

W teoriach naukowych XX-wiecznej humanistyki nastąpił zwrot od pojęcia czasu do pojęcia przestrzeni. Kluczową postacią tego procesu stał się Michel Foucault. Badacz ten był szczególnie zainteresowany przestrzenią, ponieważ, jego zdaniem, jest ona tym, czego poszukiwał w relacji między wiedzą a władzą. Trudno nam uznać architekturę za część wyłaniającej się dopiero kulturowej tożsamości, jednak statua Konfucjusza stała się wytworem takiego procesu. Benedict Richard O'Gorman Anderson analizując relacje pomiędzy pomnikiem i cmentarzem a konstrukcją współczesnego nacjonalizmu, przedstawia ten ostatni jako wyobrażoną wspólnotę. Plac Niebiańskiego Spokoju, z pomnikiem w jego centrum, jest bez wątpienia przestrzenią polityczną.

Rzeźba jest dziedziną sztuki nie tylko we wnętrzu galerii, ale także na ulicach miast, gdzie zaczyna pełnić funkcję publicznej architektury. Jako projekt publiczny dotyczy ona wizualnej polityki (wizualnych aspektów społecznego przekazu). Publiczne malarstwo, rzeźba, szczególnie artystów o znanych nazwiskach, jest przedmiotem skonstruowanym politycznie. Konfucjusz jest historyczną ikoną chińskiego feudalizmu (Chin), a Mao Zedong, którego portret rozpościera się na bramie Tian'anmen (il.3), jest totemem komunistycznych Chin. Jaki wpływ na publiczne wyobrażenia będzie zatem miało usytuowanie pomnika Konfucjusza na terenie Tian'anmen?

11 stycznia 2011 na Tian'anmen pojawił się wykonany z brązu pomnik Konfucjusza. Statua wysokości 7,9 m stanęła na kamiennym postumencie mierzącym 1,6 m, co dało łącznie 9,5 m wysokości – symbol pełni, który w dawnych czasach reprezentował imperialne znaczenie Chin. Pomnik został ustytuowany na północ od Muzeum Narodowego (il. 1) i we wschodniej części Tian'anmen, a tym samym naprzeciw portretu Mao Zedonga. Niespodziewane pojawienie się pomnika Konfucjusza przyciągnęło uwagę opinii publicznej i mediów. Przy takiej lokalizacji pomnik Konfucjusza został usytuowany w wieloznacznej pozycji. Muzeum Narodowe jest

ważnym sąsiadem Tian'anmen, a jego zachodnia strona stanowi linię graniczną placu. Oficjalnie pomnik nie znajdował się w granicach Tian'anmen, a zatem administratorzy placu na pytania ze strony mediów mogli odpowiedzieć, że statua stoi poza jego obrębem, choć realnie znajdował się w jego zasięgu. Statua, która stanęła w dobrze wyeksponowanym miejscu w pobliżu ulicy Chanan, stała się lepiej widoczna niż inne elementy architektoniczne placu. Można powiedzieć, że usytuowanie pomnika było podwójnie korzystne, ponieważ z jednej strony był on dobrze widoczny, z drugiej zaś stał poza granicami Tian'anmen.

W zestawieniu z gmachem Muzeum Narodowego, bramą Tian'anmen i Pomnikiem Bohatera Rewolucji statua Konfucjusza nie przedstawiała się już tak okazale. Dominującym kolorem Tian'anmen jest czerwony, co sprawiło, że niebiesko-czarny Konfucjusz sprawiał wrażenie „innego". Konfucjusz zdawał się czuć niekomfortowo i wyglądał, jakby zamierzał w każdej chwili odejść, niepewny, czy może zostać na miejscu; rzeczywiście plan plan usunięcia go stamtąd był już przygotowany.



1

Zgodnie z oficjalnym stanowiskiem Muzeum Narodowego powodem przeniesienia pomnika Konfucjusza na inne miejsce był plan powiększenia Muzeum. W roku 1959 Nowe Chiny wybudowały na Tian'anmen dwa muzea – jedno z nich to Muzeum Chińskiej Rewolucji, drugie – Chińskie Muzeum Historyczne. W 2003 roku chiński rząd rozpoczął proces łączenia tych dwóch instytucji w jedną, której nadano nazwę Chińskiego Muzeum Narodowego. Nikt nie wydawał się świadomy doniosłości tej zmiany, jednak moim zdaniem oznaczała ona przemianę chińskiej tożsamości, z rewolucyjnej w narodową. Współczesna historia Chin postrzegana jest jako część światowej rewolucji socjalistycznej z pominięciem jej związków z nacjonalizmem. Jednak wraz z kryzysem socjalistycznej ideologii zaczęła się kształtować Chińska tożsamość narodowa, a statua Konfucjusza stała się synonimem tych zmian.

Po stu dniach od postawienia na placu pomnika Konfucjusza, Muzeum Narodowe wydało następujące oświadczenie: „Ponieważ dziedziniec, na którym miał stanąć pomnik, nie został ukończony, statua musiała zostać czasowo umiejscowiona

na niewielkim placu na północ od Muzeum. Kilka dni temu budowa dziedzińca została ukończona i, zgodnie z harmonogramem, pomnik Konfucjusza został przeniesiony na swoje właściwe miejsce”[1]. To zgrabne wytłumaczenie okazało się jednak nie do końca przekonujące. Kiedy pomnik Konfucjusza stanął twarzą do Tian'anmen, nie powiedziano, że został tam postawiony tymczasowo, a postument, na którym został umieszczony, sprawiał wrażenie trwałego. Zorganizowana została także ceremonia odsłonięcia pomnika, w której udział wzięło kilku przedstawicieli rządu, w tym Jiang Shusheng (chin. 蒋树声) wiceprzewodniczący Narodowego Kongresu Ludowego, Sun Jiazheng (chiń. 孙家正) wiceprzewodniczący Ludowej Politycznej Konferencji Konsultatywnej oraz Wang Wenzhang (chin. 王文章) wiceminister kultury. Mowę otwarcia wygłosił Lu Shenzhang (chiń. 吕申章), który podkreślił ogromną wagę pojawienia się statui Konfucjusza: „pomnik Konfucjusza usytuowany na północ od Muzeum Narodowego podkreśla jego piękno, tworząc malowniczy pejzaż historyczny chińskiej kultury”. Wszystko to pokazuje, że przedstawianie projektu poszerzenia Muzeum Narodowego jako rzekomej przyczyny przeniesienia pomnika było mało wiarygodne. Pomnik Konfucjusza został zaprojektowany w stylu bardziej impresjonistycznym niż realistycznym. Cała sylwetka postaci spowita była szatą, przez co kształtem przypominała wysoką skałę. Oczy filozofa, zwężone do rozmiaru szparek, zdawały się nie dostrzegać przechodniów. Zdaniem Wu Weishana (chiń. 吴为山), projektanta rzeźby i dyrektora Chińskiej Akademii Rzeźby, „gdyby przedstawić postać Konfucjusza z realistycznym ciałem i ubiorem, język wizualny rzeźby kłóciłby się z nowoczesną architekturą placu. Strój z epoki, symbolizujący kulturę feudalną, nie byłby odpowiedni dla pomnika Konfucjusza, którego nauka już teraz wykroczyła poza czas i przestrzeń, podczas gdy on sam stał się ikoną chińskiej kultury”[2]. Nie dysponujemy wiernym portretem filozofa, a różne jego wizerunki odzwierciedlają odmienne perspektywy kulturowe. Nic więc dziwnego, że Wu Weishan starał się zredukować do minimum historycznie i ideologicznie uwarunkowane cechy Konfucjusza oraz dążył do złagodzenia nieuchronnego kontrastu między Konfucjuszem a Tian'anmen.

Wybór lokalizacji pomnika, przygotowanie gruntu pod jego przeniesienie i impresjonistyczny styl rzeźby wskazują na to, że rządowa jednostka odpowiedzialna za to przedsięwzięcie bardzo ostrożnie i z pewnym wahaniem podeszła do projektu postawienia pomnika. Należy tu wspomnieć, że za czasów Wu Daozi (chiń. 吴道子) z dynastii Tang, powstało wiele wizerunków Konfucjusza. Na fali pochodu konfucjanizmu, który miał miejsce w ostatnich latach, byliśmy świadkami stawiania pomników filozofa w różnych miejscach Chin. Dlaczego więc rząd Państwa Środka z taką nerwowością odniósł się do tego akurat projektu? Jest to niewątpliwie związane z wagą polityki wizualnej Tian'anmen.

1 „Beijing Evening News”, 01.04.2011.
2 W. Weishan, *My Statue of Confucius,* Dong Jian 2014.

Koncepcja placu miejskiego wywodzi się z Europy, zaś place spotykane współcześnie w zachodnich miastach to otwarte centra ruchu miejskiego, handlu, komunikacji oraz rozrywki. Tian'anmen, który jest miejscem z gruntu politycznym, znacząco się od nich różni. Według podań historycznych brama Tian'anmen wybudowana została w roku 1320, a jej pierwotna nazwa brzmiała Chengtianmen [brama Wspierająca Niebo, chiń. 承天门]. Po tym, jak podczas wojny w roku 1644 Li Zicheng (chiń. 李自成) wkroczył do Pekinu, brama Chengtianmen została zniszczona. Siedem lat później odbudowano ją i przemianowano na Tian'anmen. W okresie dynastii Ming i Qing, Tiananmen był miejscem koronacji nowych cesarzy oraz tłumnych zgromadzeń, podczas których, ogłaszano cesarskie edykty. W 1949 roku proklamowano tam także Chińską Republikę Ludową, choć gest ten miał już inne znaczenie niż w czasach chińskich dynastii. Po roku 1949 chiński rząd w znacznej części przebudował Tian'anmen, obalając obie części, lewą – Zhonghuamen i prawą – Zhanganmen, bramy miejskiej, zastępując ją pomnikiem Bohaterów Ludu, Wielką Halą Ludową, Muzeum Chińskiej Rewolucji i Muzeum Historii Chin, które miały odzwierciedlać potęgę nowych władz. Tian'anmen po rekonstrukcji nabrał silnego znaczenia politycznego i stał się symbolem Nowych Chin. Na północ od niego znalazła się brama Tian'anmen, na której umieszczono wówczas portret Mao Zedonga. Oprócz jego wizerunku znalazły się na niej dwa hasła: „Niech żyje Chińska Republika Ludowa" oraz „Niech żyje rząd centralny Chin". Zwrot „Niech żyje...", tradycyjnie używany przez dawnych cesarzy chińskich, był wyrazem życzenia władcy, by jego reżim trwał wiecznie. Pomnik Bohaterów Ludu usytuowany naprzeciwko bramy Tian'anmen ma 37,94 m wysokości, czyli o 3 więcej niż brama Tian'anmen (34,94 m). Statua ta jest symbolem najwyższego poświęcenia ludu chińskiego, a zarazem stanowi uprawomocnienie nowego reżimu, który zasługuje na cześć, skoro w jego imieniu zginęło tylu męczenników. Na wschód od Tian'anmen znajdują się: Muzeum Chińskiej Rewolucji oraz Muzeum Historii Chin, które poświadczają boskie pochodzenie nowego reżimu dzięki artefaktom, zdjęciom, tekstom itp.

O ile Muzeum Chińskiej Rewolucji i Muzeum Historii Chin odwołują się do historii, o tyle Wielka Hala Ludowa znajdująca się w zachodniej części Tian'anmen, odwołuje się do rzeczywistości, ponieważ to tam lud chiński jako suweren tego państwa egzekwuje swoje prawa. Każdego roku w tym miejscu organizowane jest posiedzenie Narodowego Kongresu Ludowego oraz Chińskiego Ludowego Politycznego Komitetu Kosultacyjnego. Częścią politycznego rytuału jest ceremonia podniesienia flagi narodowej i odegrania hymnu narodowego, która odbywa się pomiędzy Tian'anmen i Pomnikiem Bohaterów Ludu. Podsumowując, Tian'anmen, tak jak w popularnej piosence „Kocham Tian'anmen w Pekinie...", stanowi centrum władzy Nowych Chin i centrum chińskiej mentalności.

W roku 1976 zmarł Mao Zedong. Wówczas to na tyłach Pomnika Bohaterów Ludu wybudowane zostało Miejsce Pamięci Przewodniczącego Mao. Niektórzy zwiedzający każdego ranka oddają tutaj cześć zmarłemu przywódcy. Warto zauważyć,

że Miejsce Pamięci Przewodniczącego Mao w pewnym stopniu narusza strukturę Tian'anmen. Znajdujący się na bramie Tian'anmen portret Mao i jego miejsce pamięci są zwrócone do siebie frontami. Dzieli je duża odległość, co dodatkowo podkreśla dominującą rolę przywódcy. Można więc powiedzieć, że w pewnym sensie Tian'anmen, symbol Nowych Chin, zamienił się w miejsce upamiętniające Mao.

Tian'anmen jest przestrzennym symbolem Nowych Chin, jednak prawdziwa historyczna legitymacja tego ustroju oparta jest na nauce szkolnej, informacjach prasowych, spotkaniach itp., które razem kształtować mają określony obraz ludu chińskiego. Nieodłącznym elementem tego typu wzorów kultury komunistycznej jest motyw antykonfucjanizmu. Chińscy włodarze ostatnich lat, w tym Yuan Shikai (chiń. 袁世凯) i Yiang Jieshi (chiń. 蒋介石), darzą Konfucjusza szacunkiem, jednak oficjalne stanowisko Chin komunistycznych zakłada przeciwstawianie się naukom filozofa. Ruch 4 Maja, z którego wywodzi się Chińska Partia Komunistyczna, proklamowany na Tian'anmen, wprowadził slogan: „Down with Confucius Store". Po roku 1949 to tam miały miejsce również wydarzenia, które spopularyzowały ruch antykonfucjański, takie jak kampania krytyki Lin Biao oraz samego filozofa[3]. W znajdującym się nieopodal Muzeum Narodowym wielokrotnie odbywały się wystawy o podobnym wydźwięku. Dlatego Chińczycy, których duch został ukształtowany przez Nowe Chiny, musieli czuć się zaskoczeni, gdy zetknęli się z pomnikiem Konfucjusza (il. 2) usytuowanym na Tian'anmen naprzeciw odległego portretu Mao Zedonga (il. 3).

Tak jak się spodziewano, pojawienie się pomnika Konfucjusza na Tian'anmen wywołało w Chinach burzę. Po zaledwie kilku dniach Muzeum Narodowe opublikowało na stronie internetowej People.cn następujący komunikat: „Upublicznienie wiadomości na temat pojawienia się figury Konfucjusza na Tian'anmen wywołało falę odpowiedzi. Do dziś otrzymaliśmy około 30 różnych komentarzy, również za pośrednictwem niniejszej strony internetowej. A Państwo co sądzą o pojawieniu się pomnika Konfucjusza? Mamy nadzieję poznać Państwa opinię". Postawienie pomnika Konfucjusza było swego rodzaju próbą i nie może dziwić, że Muzeum Narodowe chciało sprawdzić, jakie reakcje wywoła to wydarzenie. Apel Muzeum szybko jednak musiał zostać usunięty ze strony internetowej, ponieważ sprowokował zbyt wiele głosów niezadowolenia.

Wśród 220 tysięcy osób, które odpowiedziały na zapytanie: „Co sądzisz na temat pomnika Konfucjusza na Tian'anmen?" opublikowane na stronie internetowej, ponad 70% osób wyraziło opinię, że figura Konfucjusza uwłacza godności miejsca. Opinie

3 Lin Biao (1907–1971) – należał do najbliższych współpracowników Mao Zedonga, jeden z czołowych architektów rewolucji kulturalnej. Od 1969 roku był wiceprzewodniczącym Chińskiej Republiki Ludowej, w 1971 roku zbiegł na północ kraju, zginął w tajemniczych okolicznościach podczas katastrofy samolotu w Mongolii, po rzekomym spisku na życie przywódcy. W 1973 roku Mao zapoczątkował ruch: „Krytykuj Lin Biao. Krytykuj Konfucjusza" (przyp. red.).

internautów różniły się między sobą – niektórzy krytykowali Konfucjusza zgodnie z ideologią chińskiego komunizmu, inni uznawali zasługi filozofa dla chińskiej nauki, byli jednak zdania, że pomnik nie powinien stać w bezpośrednim sąsiedztwie Tian'anmen. Według tej grupy osób rozdźwięk między pomnikiem Konfucjusza a Tian'anmen był zbyt duży, co miało powodować zaburzenia tożsamości politycznej. Jeden z internautów – Ren Shanjiong (chiń. 任善炯) napisał: „Na Tian'anmen, który reprezentuje wizerunek Nowych Chin, znajduje się flaga narodowa, Pomnik Bohaterów Ludu, Miejsce Pamięci Mao Zedonga, Hala Ludowa w zachodniej części oraz Muzeum Narodowe we wschodniej części. Podczas oficjalnych ceremonii po obu stronach placu, naprzeciwko portretu Mao Zedonga na bramie Tian'anmen, pojawiają się portrety Marksa, Engelsa, Lenina, Stalina i Sun Zhongshana. Postawienie pomnika Konfucjusza we wschodniej części Tian'anmen w żaden sposób do tego nie pasuje. Którą ścieżką mamy podążać? Mao Zedonga? Denga Xiaopinga? Konfucjusza? Trudno powiedzieć, w którą stronę rozwija się chiński socjalizm”[4]. Rozumiejąc znaczenie polityczne Tian'anmen zgodnie z komunistyczną ideologią, Chińczycy nie potrafili zaakceptować faktu, że na tym miejscu, naprzeciwko portretu Mao Zedonga, stanął pomnik Konfucjusza.

Wizualna percepcja pomnika Konfucjusza władz i internautów była zupełnie różna. Twórca rzeźby Wu Weishan opisuje swoje dzieło w następujący sposób: „Statua wysokości 7,9 m, zlokalizowana naprzeciwko wielkiego Muzeum Narodowego i zwrócona frontem w stronę ulicy Changan, stoi pewnie, wyprostowana i wydaje się pełna życia. Konfucjusz wygląda na uśmiechniętego, szczodrego, inteligentnego i wzniosłego”. Z kolei w chińskiej encyklopedii Baidu Baike czytamy: „Konfucjusz przyciska ręce do piersi ze wzrokiem skierowanym przed siebie, trzymając miecz po swojej lewicy. Twórca rzeźby, dyrektor Instytutu Malarstwa Chińskiej Akademii Sztuki, Wu Weishan wyjaśnia, że rozpoczął prace od wyboru miejsca w północnej stronie Muzeum Narodowego, wpisał sylwetkę Konfucjusza w naturalny kamień, nadając pomnikowi wygląd ogromnego kamienia czy wielkiej góry. Statua wraz z Muzeum Narodowym podkreślają wzajemnie swoje piękno i odzwierciedlają wielkość chińskiej kultury”[5].

Chińscy internauci mieli co do pomnika Konfucjusza zupełnie inne odczucia. Xi Xhaoyong (chiń. 奚兆永) napisał: „Mimo swoich 9,5 m wysokości Konfucjusz z pomnika wydaje się przybity. Jego wysokość jest nieproporcjonalna w stosunku do szerokości, przez co statua jest prawie kwadratowa. To sprawia, że głowa filozofa wydaje się mała, a ciało potężne – jak u karła”[6]. Z kolei według Li Yanga

4 R. Shanjiong, *Right and Wrong of Statue of Confucius in the east of Tian'anmen Square*, „Net of China Civilization”, 17.01.2011.
5 W. Weishan, *My Statue of Confucius,* Dong Jian, 2014.
6 X. Zhaoyong, *Insist on Repeling the Statue of Confucius*, „Zhonghua Forum”, 07.02.2011.

(chiń. 黎阳) Konfucjusz „nieszczerze się uśmiecha", a zdaniem Rena Shanjionga „wygląda jak żebrak"[7]. Ren Shanjiong napisał również, że Konfucjusz „zdominował otoczenie i przytłacza swoją obecnością Mao Zedonga[8]. Statua Konfucjusza zlokalizowana przed Muzeum Narodowym wprowadza poważny kontrast i podważa obowiązujące stanowisko współczesnej polityki. Może to łatwo wywołać polityczny zamęt".

Zarzut o dominację pomnika Konfucjusza wobec wizerunku Mao Zedonga to problem miecza trzymanego przez filozofa. Chińczykom trudno było znieść fakt, że stojący na Tian'anmen Konfucjusz jest uzbrojony. Ktoś zażartował nawet, że Konfucjusz narusza zasady dotyczące używania broni w chińskich miastach. Takie opinie popchnęły dyrektora Muzeum Narodowego Lu Zhangshena (chiń. 吕章申) do wyjaśnień: „Usłyszałem opinię, jakoby Konfucjusz miał przy sobie miecz; to nieprawda, jego broń ma wymiar wyłącznie symboliczny"[9]. Internauci zadali kłam stanowisku Lu Zhangshena, wskazując, że Konfucjusz tradycyjnie zawsze portretowany jest z bronią. Może to być zgodne z prawdą, ponieważ według encyklopedii Baidu Baike Konfucjusz „po swojej lewicy trzyma miecz"[10]. Kwestia uzbrojenia filozofa wyraźnie pokazuje, jak drażliwa jest postać Konfucjusza dla Tian'anmen. Dziwne oświadczenie Lu Zhangshena, który przekonywał, że miecz ma wymiar wyłącznie symboliczny, miało załagodzić kontrast powstały pomiędzy pomnikiem Konfucjusza i Tian'anmen. Jak widać, wrażenia wizualne są dość subiektywne i zależą od perspektyw kulturowych reprezentowanych przez odbiorców. Do pewnego stopnia wizualność jest więc polityczna.

Usunięcie statui Konfucjusza spowodowane było komunistyczną tradycją związaną z Tian'anmen reprezentowaną przez chińską lewicę. Są trzy kluczowe aspekty lewicowego podejścia do pomnika Konfucjusza. Po pierwsze, przedstawiciele lewicy chętnie podkreślają opozycję pomiędzy Mao Zedongiem i Konfucjuszem. Często cytują następujący wyimek z dzieła *O nowej demokracji* Mao Zedonga: „W Chinach również mamy do czynienia z semifeudalną kulturą, która odzwierciedla ich semifeudalną politykę i gospodarkę – mam tu na myśli wszystkich tych, którzy wspierają kult nauki Konfucjusza, a tym samym promują feudalny kod etyczny pozostający w sprzeczności z nową kulturą"[11]. Po drugie, krytykują nauki Konfucjusza zgodnie z dyskursem Mao Zedonga. Chodzi w szczególności o cytat: „Pozwólcie królowi być królem, ministrowi ministrem, ojcu ojcem, a synowi synem" oraz doktrynę „Samokontrola w imię Uprzejmości", uznawane za nieakceptowane narzędzia władzy. Po trzecie, przedstawiciele lewicy analizują potencjalne zagrożenie związane

7 R. Shanjiong, *Right and Wrong of Statue of Confucius…, op. cit*.
8 *Ibidem*.
9 L. Zhangshen, *Statue of Confucius Is Nothing to Do with Politics*, „Yangcheng Evening", 09.03.2011.
10 W. Weishan, *My Statue of Confucius, op. cit*.
11 M. Zedong, *Anthology, Vol. 2*, China Renmin University Press 1991, s. 694–695.

z przywróceniem do łask nauki Konfucjusza. Ich zdaniem konfucjanizm może stanowić ideologiczny fundament przywrócenia podziałów klasowych i jest symbolem ryzyka dla chińskiego komunizmu oraz narodu chińskiego.



2

Opozycją lewicy jest prawica, którą utożsamia się również w Chinach z liberalną inteligencją i okcydentalizmem. Okcydentalizm pozostaje neutralny zarówno wobec nauki Konfucjusza, jak i polityki Tian'anmen. W myśl przekonania, że silne gospodarczo Chiny powinny mieć równie silną kulturę, Yuan Weishi (chiń. 袁伟时)[12] powiedział, że mamy prawo wprowadzać wielokulturowość zamiast umacniać kulturę lokalną. W jego mniemaniu zwolennicy Konfucjusza powinny być traktowani z szacunkiem. Niemądrze byłoby jednak postrzegać filozofa jako idola, „osoba o świadomości współczesnego obywatela mogłaby się obawiać, że ma do czynienia ze znakiem wyrażającym dążenie do hegemonii skierowanej przeciw zasadom nowoczesnego społeczeństwa”[13]. Yuan Weishi, patrząc na manifestujący się w 9,5 metrowej figurze obraz imperializmu, doszedł do wniosku, że ewokuje ona bardziej imperialne oczekiwanie uniżonego poddaństwa wraz z obecnością niewolniczego systemu zamiast zasad nowoczesnej demokracji.

W przeciwieństwie do przedstawicieli lewicy, Yuan Weishi nie krytykował Konfucjusza zgodnie z doktryną maoizmu, ponieważ sam Mao był obiektem jego krytyki. Zdaniem tego badacza mnożenie pomników Konfucjusza w różnych miejscach Chin jest tym samym, co zapełnianie przestrzeni publicznej wizerunkami Mao Zedonga, jakie miało miejsce w czasach dawniejszych. Jest to wyraz kultu idoli, który przeszkadza ludowi chińskiemu w dostrzeżeniu prawdy.

Mimo odmiennych motywacji, zarówno lewicowi, jak i prawicowi krytycy, protestowali przeciw postawieniu pomnika Konfucjusza na Tian'anmen. Przedstawiciele

12 Yuan Weishi, profesor Uniwersytetu Zhongshan, jeden z głównych przedstawicieli Chińskiego nurtu liberalnego, w swoich wystąpieniach poddaje krytyce dominację tradycyjnej kultury chińskiej, związanej m.in. z konfucjanizmem, popularyzując tendencje zachodniej myśli liberalnej.

13 „Rufeng Dajia” nr 4, 2011, s. 24.

prawicy kontestują filozofa jako symbol „chińskiej cechy" (*Chinese charactersitics*), z kolei ceniący „chińską cechę" przedstawiciele lewicy wybierają raczej ścieżkę Mao Zedonga, a nie Konfucjusza.



3

Jedyną grupą Chińczyków, która popierała postawienie pomnika Konfucjusza na Tian'anmen, byli intelektualiści o konserwatywnym podejściu do kultury. Po 1989 roku w prasie politycznej zauważalny był trend powrotu do nauk chińskich klasyków. Wspomnieni intelektualiści postrzegali konfucjanizm jako drogę do odnowy chińskiego społeczeństwa. Ponieważ jednak reprezentowali to samo stanowisko, co przedstawiciele rządu, nie udało im się zyskać szczególnie dużego poparcia wśród Chińczyków.

Wsparcie dla pomnika Konfucjusza nadeszło także z Tajwanu, Hong Kongu i z krajów zachodnich. Brytyjskie, kanadyjskie, amerykańskie i japońskie media opublikowały wiadomość o pojawieniu się pomnika filozofia na Tian'anmen i entuzjastycznie skomentowały powrót komunistycznych Chin do wartości kultury tradycyjnej. Jednakże poparcie mediów zachodnich było dla rządu chińskiego raczej niewygodne, ponieważ ideologia komunistycznych Chin oficjalnie kontestuje wartości promowane za oceanem. Zgodnie z chińską mentalnością opartą na pojęciowych opozycjach, zjawiska cenione na Zachodzie w Chinach powinny budzić sprzeciw. Tymczasem, tak, jak się spodziewano, na wieść o tym, że w pobliżu Tian'anmen stanęła rzeźba Konfucjusza, kraje imperialistycznego Zachodu prześcigały się w entuzjastycznych komentarzach.

Nie oczekiwano, że postawienie figury Konfucjusza w centrum Pekinu stanie się wydarzeniem politycznym. 6 marca 2011 roku dyrektor Muzeum Narodowego Lu Shenzhang podczas wizyty w wiadomościach wieczornych „Yangcheng" powiedział: „Proszę nie łączyć figury Konfucjusza z polityką"[14]. Dzień później, 7 marca, rektor Uniwersytetu Ludowego Ji Baocheng (chiń. 纪宝成) podczas Narodowego Forum Na Rzecz Rozwoju Kraju oświadczył: „Zgodziłem się postawić figurę Konfucjusza w tym, a nie innym miejscu, proszę tego nie nadinterpretowywać".

14 L. Zhangshen, *Statue of Confucius Is Nothing to Do with Politics*, "Yangcheng Evening", 09.03.2011.

Ponieważ Tian'anmen jest jednak miejscem politycznym, trudno uwolnić się od myślenia o nim w tych kategoriach. W marcu 2011 roku w tym właśnie miejscu odbyły się posiedzenia Narodowego Kongresu Ludowego oraz Ludowego Politycznego Komitetu Konsultacyjnego Chin. Podczas tych spotkań wyrażono opinię, że pomnik Konfucjusza pojawił się na placu w niefortunnym czasie. Zły termin spowodowany miał być wizytą chińskiego prezydenta Hu Jintao w college'u im. Konfucjusza w Stanach Zjednoczonych, która odbyła się w styczniu 2011 roku. Oczywisty sprzeciw społeczeństwa chińskiego wobec pomnika filozofa wprawił w zakłopotanie przedstawicieli rządu chińskiego.

Internauci nie tylko krytykowali pomnik Konfucjusza, ale także kwestionowali prawomocność jego wzniesienia. Pojawiła się opinia, że pomnik Konfucjusza łamie obowiązujące w chińskich miastach przepisy urbanistyczne. Ponoć lokalny rząd miał nie poinformować oficjalnie o planie postawienia pomnika i tym samym naruszył prawo ludności do informacji. Pytano także, skąd pochodziły przeznaczone na ten cel pieniądze. Pytania te jednak nie doczekały się odpowiedzi.

Sto dni później, 20 kwietnia 2011 roku pomnik Konfucjusza został przeniesiony na tyły Muzeum Narodowego. Przedstawiciele lewicy zaaprobowali ten pomysł, twierdząc, że jest to zwycięstwo chińskiego społeczeństwa. To posunięcie rządu było też jednak krytykowane z jednej strony przez osoby popierające postawienie pomnika Konfucjusza, z drugiej zaś te, których zdaniem rząd zachował się arbitralnie. Tym samym Tian'anmen z pomnikiem Konfucjusza stał się polem bitwy między przedstawicielami lewicy, prawicy oraz wyznawcami konserwatyzmu – miejscem, które dobrze odzwierciedla kryzys ideologii we współczesnych Chinach.

Należy pamiętać, o jeszcze jednym pomniku na Tian'anmen. Mowa tutaj o statui wolności, która w erze ruchu studenckiego 1989 roku stanęła naprzeciw Pomnika Bohatera Ludu. Statua ta mierzyła 10 m wysokości, a więc była wyższa od pomnika Konfucjusza i w oczywisty sposób nawiązywała do amerykańskiej Statui Wolności. Od końca Wielkiej Proletariackiej Rewolucji Kulturalnej mającej miejsce pod koniec lat 70. w Chinach w siłę rósł liberalizm. Lewicowa ideologia wciąż jednak była na tyle silna, że w latach 80. kilkakrotnie wywołała falę ruchu antyliberalnego. Otwarcie społeczeństwa ostatecznie musi prowadzić do reformy systemu politycznego, chiński rząd był jednak zbyt niechętny wszelkim zmianom, czego rezultatem było wykluczenie liberałów z Partii Komunistycznej i zduszenie ruchu studenckiego. Zgodnie z oficjalnymi informacjami Departamentu Rzeźby statua wolności został zburzona. Wraz z nią całkowicie zniszczony został narodzony pod koniec lat 70. liberalizm.

Po roku 1989 rząd Chin, po tym, jak kraj ucierpiał z powodu zachodnich sankcji ekonomicznych, zdecydował się zmienić porządek polityczny w rodzimym społeczeństwie. Po roku 1992 i mowie wygłoszonej przez Deng Xiaopinga podczas jego pobytu w południowych Chinach, Państwo Środka położyło jeszcze większy nacisk na rozwój gospodarczy. Jednak ponieważ liberalizm został stłamszony, a wiara w komunizm

została utracona, chińska ekonomia musiała wypełnić pustkę po ideologii. W pewnym sensie rozwój stał się w Chinach dominującą ideologią, kiedy Chińczycy z entuzjazmem podjęli ekonomiczne wyzwanie własnej gospodarki. Narodowe przywiązanie do powszechnego dobrobytu okazało się jednak nietrwałe. Polaryzacja społeczeństwa na bogatych i biednych przyniosła kres ludowego marzenia o powszechnym dobrobycie, a tym samym jedności narodowej Chińczyków.

W obliczu próżni ideologicznej w Chinach pojawiły się takie zjawiska, jak pogoń za pieniądzem, kryzys wiary i upadek moralności. Ten brak trwał do czasu, gdy rząd Chin przypomniał sobie o tradycji chińskiej kultury. Postanowiono wykorzystać zasady konfucjanizmu, by ponownie zjednoczyć Chińczyków wokół spraw kraju, a także by promować chińską tożsamość kulturalną zagranicą. Tradycyjna kultura chińska zaczęła stopniowo powracać do życia publicznego. We wrześniu 2011 roku Chiński Uniwersytet Ludowy postawił na swoim kampusie pierwszy pomnik Konfucjusza. Wcześniej, w grudniu 2002 roku przy uczelni powstał pierwszy Instytut im. Konfucjusza, a we wrześniu roku 2004 lokalne władze zorganizowały w Qu Fu (曲阜) ceremonię uczczenia Konfucjusza. W grudniu 2004 roku w Korei Południowej założono pierwszy Instytut im. Konfucjusza poza granicami Chin, natomiast w styczniu 2010 roku odbyła się publiczna projekcja filmu „Konfucjusz", w którym rolę główną zagrał gwiazdor Zhao Runfa (周润发). Mówi się, że powstanie filmu o Konfucjuszu sprawiło, że „konfucjańska gorączka" w chińskim społeczeństwie sięgnęła zenitu.

Seria wydarzeń, która spowodowała wzrost tolerancji dla Konfucjusza wśród Chińczyków, dała rządowi chińskiemu zielone światło dla postawienia figury filozofa w pobliżu Tian'anmen. Władze wybrały jednak nieodpowiedni moment, a ponieważ nie udało im się znaleźć wspólnej ideologicznej podstawy dla Marksa i Konfucjusza, gest ten spotkał się z gwałtownym sprzeciwem ze strony chińskiego społeczeństwa. Już nie po raz pierwszy Chińczycy wykorzystali przepisy Dyrekcji Rzeźby Miejskiej w Chinach, by wycofać figurę Konfucjusza z Tian'anmen. Tym razem, wraz z pomnikiem z chińskiego życia publicznego usunięty został konserwatyzm kulturowy. Dokąd dziś zmierza chińska ideologia narodowa po tym, jak zniszczony został komunizm, liberalizm i konserwatyzm? Chiński światopogląd jest pełen sprzeczności, dlatego trudno powiedzieć, co stanie się kolejną obowiązującą ideologią.

Przełożyła Natalia Schiller

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.07

Dorota Sak

72—83

Transformacja sylwetki damskiej w modzie okresu PRL na podstawie analizy materiału tekstowego i fotograficznego zawartego w kwartalniku „Moda”

Katedra Ubioru
Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

I. Wstęp

PRL nie stanowi zbyt długiego okresu w historii Polski. Utopijność podstaw ideologicznych ustroju powoduje jednak, że czas ten staje się ciekawym zagadnieniem rozpatrywanym w różnych aspektach badań społeczno-kulturowych. PRL to określenie popularne dziś i coraz częściej używane jako skrót o zatartym znaczeniu i funkcji kulturowego stereotypu niż odpowiednik pełnej nazwy (Polska Rzeczpospolita Ludowa), która została wprowadzona 22 lipca 1952 roku, w ósmą rocznicę powstania Polski Ludowej. Równocześnie została uchwalona konstytucja PRL. W pierwszym jej artykule dowiadujemy się, że Polska Rzeczpospolita Ludowa jest państwem demokracji ludowej, a władza należy w niej do ludu pracującego miast i wsi. Przedmiotem moich badań jest moda tego okresu. Moda kojarzona ze zbytkiem a więc czymś zbędnym, szczególnie w państwie o charakterze komunistycznym. Słynny obraz Wojciecha Fangora „*Postaci*" z 1950 roku świetnie obrazuje oficjalne nastawienie do zagadnienia mody ówczesnej władzy.

W Polsce powojennej ukazuje się kilka pism poświęconych modzie. Zamieszczone w nich fotografie nie zawsze współgrają z propagandowymi tekstami. W „Świecie Mody" z 1953 roku (zima) czytamy: „Kobieta w Polsce Ludowej nie jest żywym manekinem z «domu» ekstrawaganckiej mody, nie ma czasu ani ochoty na strojenie się w fatałaszki"[1]. Ciekawe, co autor miał na myśli, pisząc ten tekst, skoro całe pismo wypełniają ilustracje drogich futer, świetnie stylizowanych fryzur, wyszukanych nakryć głowy, a modelki nie przypominają robotnicy z obrazu Fangora. Czyżby cenzura dotyczyła tylko tekstu, a fotografii już nie? Czy pismo o modzie, które zamieszczałoby wyłącznie pracownicze uniformy i skromne, proste ubrania miałoby sens? Kolejnym pismem ukazującym się w interesującym mnie okresie, w całości poświęconym zagadnieniom mody, jest kwartalnik „Moda". Pismo to po raz pierwszy ukazało się wiosną 1955 roku. W środku numeru znajdziemy tekst podpisany Stefania, w którym

1 „Świat Mody", zima 1953, s. 23.

napisano: „Kobieta polska nie hołduje bezkrytycznie wszelkim kaprysom mody, jak to się dzieje w krajach kapitalistycznych, mody dostosowanej do trybu życia kobiet niepracujących, goniących jedynie za sensacją i nowością – mody dyktowanej wyłącznie interesami fabrykantów tekstylnych i właścicieli domów mody”[2]. Oficjalne komentarze, teksty wprowadzające, szczególnie z lat 50., zamieszczane w ówczesnej prasie modowej, często wypełnione są treściami o podobnej wymowie ideologicznej. Ich obecność maleje stopniowo i zanika w późniejszym okresie wraz z kolejnymi zmianami politycznymi.

Analizę zmian sylwetki damskiej przeprowadziłam na podstawie badań materiału tekstowego i ilustracyjnego zawartego w kwartalniku „Moda”. Pismo ukazywało się od wiosny 1955 do zimy 1990 roku; w latach 60. i 70. również w rosyjskiej i niemieckiej wersji językowej. W „Modzie” zamieszczano zdjęcia modeli projektowanych i realizowanych głównie w polskich firmach takich jak: Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, Centralne Laboratorium Przemysłu Odzieżowego w Łodzi, Dom Mody Telimena w Łodzi, Moda Polska w Warszawie i in.

W późniejszym okresie, szczególnie w latach 80. w „Modzie” publikowano zdjęcia głównie pochodzące z serwisów prasowych z Paryża. Spośród wydanych w PRL 140 numerów magazynu udało mi się dotrzeć do 135, które poddałam analizie. Sfotografowałam wszystkie strony z tekstami omawiającymi tendencje i nowości. Wybrałam ilustracje najlepiej obrazujące modę w danym sezonie. Robiąc dokumentację fotograficzną, ograniczyłam się tylko do mody damskiej. Opuściłam cały dział związany z hobbistycznym dziewiarstwem i krawiectwem, chociaż stanowi on pokaźną część każdego numeru. Uznałam, że nie będzie on miał większego wpływu na ustalenia niniejszej pracy. Porządkując dokumentację fotograficzną, przygotowałam oddzielne foldery dla każdej dekady, a w nich podfoldery dla każdego rocznika. Foldery rocznikowe zawierają wszystkie zdjęcia z danego roku. Wśród nich dokonałam dalszej selekcji, wybierając najbardziej znaczące modele i przeniosłam do folderu „Wybrane modele”. Każde zdjęcie opisane jest numerem porządkowym, porą roku i rokiem np. „6 wiosna 1967”. Foldery „Wybrane modele” zawierają również karty z opisami tendencji w danym sezonie. Każda karta zawiera opis ogólny i opis pojawiających się nowości. Oprócz tego opisane są poszczególne asortymenty – płaszcze, kostiumy, sukienki, spódnice, spodnie, bluzki, nakrycia głowy i obuwie.

Analizę transformacji sylwetki damskiej przeprowadziłam na podstawie wybranego, najbardziej oddającego interesujący mnie temat asortymentu – sukienki. Na potrzeby dalszych badań utworzyłam folder, do którego przekopiowałam wybrane modele sukienek. Każdy model opisany jest przez: numer porządkowy, porę roku i rok. Tak przygotowany materiał poddałam analizie. Badanie materiału fotograficznego wsparłam informacjami zawartymi w karcie opisującej asortyment w danym sezonie kolejnego rocznika.

2 S. Golańska, *Wiosna 1955*, „Moda”, wiosna 1955, s. 27.


1


2


3

II. Analiza zmian sylwetki damskiej w okresie od 1955 do 1989 roku

1. Lata 50.

Analizując materiał fotograficzny zawarty w kwartalniku „Moda" z okresu drugiej połowy lat 50. możemy zauważyć dwie wiodące sylwetki damskie. Pierwsza z nich (fot. 1) to sylwetka o dopasowanym staniku, podkreślającym biust i mocno rozkloszowanej spódnicy, uniesionej krochmalonymi halkami. Często spódnica doszywana jest na linii bioder małych, wydłużając linię stanika. Drugi typ sukienki, określanej często mianem „futerału", to wariant podkreślający kształty, preferujący suknie przylegające, dopasowane do ciała na całej długości. Typ ten często występuje z zaznaczoną linią bioder (cięciem, paskiem, baskinką). Suknia nie odcinana w talii ma drugą wersję z tzw. zbluzowanymi plecami (fot. 2). Ten typ sukni występował tylko na przełomie lat 50. i 60. Kolejny typ sylwetki, pojawiający się w „Modzie" po 1956 roku to tzw. bombka. Cechą charakterystyczną jest zwężająca się do dołu spódnica. Bombki występują w kilku dekadach i ulegają wpływowi panującej mody.

Modelki na zdjęciach z okresu lat 50. są sztucznie upozowane. Często nienaturalnie przegięte do tyłu w kształt odwróconej litery C. Postać jest bardzo kobieca, podkreślone są naturalne kształty z dużym naciskiem na biust, talię i biodra.

W damskiej szafie tego okresu suknie podzielone są na przedpołudniowe, popołudniowe, wieczorowe i balowe. Zwracano uwagę na ten podział nawet w siermiężnej PRL. Jakie więc elementy tworzyły sylwetkę kobiety drugiej polowy lat 50.? Początkowo lansowano opadające ramiona. Dla podkreślenia tego efektu często stosowano rękawy kimonowe, raglanowe lub zwykłe, ale wszywane nieco poniżej linii ramion. W letnich sukniach przedłużona linia ramienia tworzyła krótkie kimonko. Preferowano rękawy proste, gładko wszywane w pachę, o długości ⅞ lub ¾. Kołnierze były małe, wysoko zapinane lub z krótkimi klapkami; dekolty owalne, karo, łódka lub wysoko krojone, wchodzące na szyję. W sukniach wieczorowych i balowych stosowano duże dekolty.

Do sukienek na ramiączkach zakładano krótkie bolerka. Modnym typem sukni była princeska, czyli suknia z cięciami pionowymi, dopasowującymi w talii i poszerzającymi do linii dołu. Zapięcia na guziki umieszczane były na plisie na całej długości lub do linii bioder. Często stosowano plisy w białym kolorze. Po raz pierwszy sukienka typu bombka pojawiła się w numerach z 1957 roku, ale tylko w wersji rysunkowej. Zdjęcia z uszytymi modelami pojawiają się w następnym roku i będzie to przez najbliższe lata jedna z ulubionych form sukienki (fot. 3). Po 1962 roku pojawia się sporadycznie. Prawdziwy boom na bombki nastąpi dopiero w drugiej połowie lat 80.

Pod koniec lat 50. suknie wyraźnie się skracają (1959). Dopuszczalna jest zróżnicowana długość, z przodu krótsza, z tyłu dłuższa. Zimą 1956 roku z mody wychodzą suknie o dołach doszywanych na linii bioder. Latem 1957 roku rękawy o długości ¾ skracają się do linii łokcia. W tym samym roku w sukniach wieczorowych pojawiają się nakładane fartuszki, suknie są wielowarstwowe, z trenem. Modne stają się plisowania. W 1959 roku pojawia się typ sukni inspirowanej męską koszulą – szmizjerka. Prawdziwy boom ten ubiór przeżyje w latach 70. Inną formą sukienki, modną w latach 50., była garsonka, czyli zestaw spódnicy i bluzki (żakietu zakładanego na bieliznę) szyty z tej samej tkaniny. Około roku 1959 suknie popołudniowe upodabniają się do przedpołudniowych. W wieczorowych pojawiają się długie rękawy.

2. Lata 60.

W pierwszych numerach „Mody" z dekady lat 60. nie zauważamy większych zmian. Występuje kontynuacja linii z wcześniejszego okresu. Sylwetka jest prosta przy ciele lub rozszerzona poniżej talii, w formie bombki, dzwonu. Możemy również zauważyć pojedyncze modele z szerokimi, zbluzowanymi plecami. To oryginalne rozwiązanie przetrwało z mody lat 50. Dominująca jest jednak prosta sylwetka. Stosuje się często konstrukcję nie odcinaną w talii, ale z reguły z nakładanym paskiem. Rękawy są wąskie, proste na całej długości, wszywane gładko do małej pachy. Długość za kolano. Wykończenie dekoltu gładkie, wysoko wchodzące na szyję; kołnierze wykładane, małe, odstające od szyi. Suknie poszerzane układają się bardziej miękko, znikają sztywne halki. Bardzo modne są białe dodatki – mankiety, kołnierze plisy, szyte ze sztywnych tkanin typu pika, płótno. Numer jesienny z roku 1964 proponuje zakładanie sukienek, tzw. bezrękawników, na bluzki z krótkim, długim rękawem lub na golfy. W letnim wydaniu z 1964 roku pojawia się zapowiedź nowej sylwetki – trapezu. Sukienka jest rozkloszowana od góry, ma niezbyt fortunną długość za kolano i zaszytą fałdę na przodzie. Wszystko to sprawia raczej ciężkie wrażenie. W całym następnym roczniku nie znajdziemy sukni o tej linii. Dominują proste z lekko zaznaczoną w miejscu, obniżoną lub podwyższoną talią. Wzory na sukienkach tego okresu są duże, wyraziste, kwiatowe. W 1965 roku po raz ostatni pojawia się sukienka bombka.



4



5

Rok 1966 to prawdziwy boom nowej linii (fot. 4). Damska sylwetka zmienia się diametralnie. Sukienki skracają się do wysokości kolan. Poszerzają się trapezowo od linii ramion. Rękawy nadal wszyte są gładko do podkroju pachy, jednak rozszerzają się do linii dołu i z reguły ujęte są w mankiet. Następnego roku moda ulega dalszemu skróceniu, sukienki sięgają do połowy uda. Talia, jeżeli jest zaznaczona, to poniżej właściwej, w formie odcięcia, do którego doszyty jest dodatkowo poszerzony dół. Do krótkich nawet letnich sukienek nosi się kozaczki (fot. 5). W wydawnictwach z 1967 i 1968 roku mamy przykłady zwiewnych, lekkich sukienek, często odcinanych pod biustem, plisowanych, z falbanami doszytymi do długich rękawów. Obok nich pojawiają się sukienki bardziej przy ciele, trapezowe, ale z paskiem podkreślającym talię – mniej geometryczne, miękkie. Pod koniec lat 60. (1968, 1969) stałym elementem mody damskiej staje się szmizjerka – suknia inspirowana koszulą męską. Szmizjerki dopasowane są lekko w talii, z paskiem. Posiadają koszulowe kołnierzyki, nakładane kieszenie, rękawy zakończone mankietami, zapięcie na środku przodu, często na plisie. Modne są również bezrękawniki nakładane na bluzki, ale znacznie różniące się od tych z 1964 roku. Są znacznie krótsze, poszerzone od linii talii, zapinane pod szyją, z kołnierzem. Tworzą zupełnie nową sylwetkę.

3. Lata 70.

Rok 1970 w „Modzie" kontynuuje model damskiej sylwetki lansowanej pod koniec lat 60. Modna jest nadal krótka, trapezowa sukienka sięgająca do połowy uda z luźną lub lekko dopasowaną paskiem talią. Rękawy są proste na całej długości, gładko wszywane w pachę. Nowością jest inspiracja folkiem w nadrukach. Pojawiają się pierwsze zapowiedzi rękawów z marszczonymi główkami. Chociaż dominującą długością sukienek jest długość przed kolano, to w modzie początku lat 70. dopuszczane są trzy długości: mini, midi i maxi. Często łączy się krótką sukienkę z długim płaszczem.

W kolejnym roku widzimy już coraz więcej sukienek ozdobnych z rozbudowanymi, bufiastymi rękawami i falbanami. Talia jest podkreślona paskiem, czasami podniesiona wysoko pod biust, odcięta. Jednak dominującą formą sukienki w latach 70. jest szmizjerka (fot. 6). Ta z pierwszej połowy lat 70. ma bardzo wyważoną formę – lekko przy ciele, długość zakrywająca kolano, talia zaznaczona paskiem, czasami poniżej właściwej linii talii, rozszerzająca się do dołu, najczęściej z zaprasowanymi fałdami lub plisowaniem. Bardzo modne są wszelkiego rodzaju plisowania, fałdy, kontrafałdy. Plisowane mogą być doły sukni, całe sukienki lub rękawy. Innym typem sukni jest suknia płaszczowa, nawiązująca formą, zapięciem, typem kołnierza do płaszcza. Charakterystyczna jest dla stylu klasycznego. Wyraźnie zarysowuje się w tym okresie podział na styl klasyczny i romantyczny. Styl romantyczny inspirowany jest folkiem i orientem. Suknie często są długie, falbaniaste, drukowane w duże wyraziste wzory, haftowane, z rozbudowanymi rękawami.


6


7


8


9

W wieczorowych i plażowych formach bardzo popularna jest sukienka „bez pleców", wiązana lub zapinana na szyi z tyłu. W wiosennym numerze „Mody" z 1975 roku pojawia się nowa sylwetka (fot. 7). Suknie poszerzone są trapezowo od linii ramion lub karku, marszczone, luźne, szerokie; czasami ściągnięte na wysokości talii paskiem. Rękaw wszywany jest w pogłębioną pachę lub kimonowy, często kończący się na wysokości łokcia. Długość sukienki sięga poniżej kolan. Pod tego rodzaju sukienkę bardzo często zakładano bluzki koszulowe z wykładanymi kołnierzami lub golfy. W lecie 1976 roku pojawia się suknia z tzw. „nietoperzowymi" (fot. 8) rękawami (podobne rękawy sporadycznie można było zobaczyć już wcześniej, m.in. w 1973 roku). Jest to typ długiego kimonowego rękawa, wąskiego na wysokości przegubów dłoni i poszerzającego się do talii. Typ tej sukienki utrzymuje się do końca lat 70., modny jest również przez całą następną dekadę. Dalej modne są inspiracje folkiem i orientem. Suknie „chłopki" szyte są w różnych wariantach od bardzo luźnych (fot. 9), szerokich, do dopasowanych gumkami na całej długości stanika. Suknie „orientalne" z założenia są luźne, z turbanem lub zawojem na głowie.

W tym okresie (koniec lat 70.) pojawia się nowe rozwiązanie konstrukcyjne rękawa. Tworzy go wydłużona linia ramion (fot. 10) przymarszczona sznureczkami przeciągniętymi w tunelach w szwie.

W lecie 1979 roku mamy zapowiedź zupełnie nowej sylwetki. Linia ramion staje się bardzo wyprostowana, podniesiona poduszkami (fot. 11). Rękawy o mocno przymarszczonych główkach tworzą duże bufki. Talia zawsze podkreślona jest paskiem. Duże dekolty, pęknięcia na plecach, w szwach spódnicy, woalki na twarzach, wszystko to tworzy bardzo kobiecy, tajemniczy wizerunek końca lat 70. i zapowiedź nowej mody w kolejnej dekadzie.



10


11


12

4. **Lata** 80.

Początek lat 80. to kontynuacja mody z poprzedniej dekady. Dalej widzimy proste sukienki z nietoperzowymi rękawami, szmizjerki w wersji sportowej z naszywanymi kieszeniami, pagonami lub bardziej klasyczne. Nadal modne są orientalne suknie z turbanami, romantyczne łączki, falbany, proste watowane ramiona; długość od połowy uda do kostek, najbardziej popularna przykrywająca kolana. Jedyną nowością mającą wpływ na zmianę sylwetki w tym okresie jest podkreślanie bioder przewiązaną szarfą, wciągniętą gumką lub paskiem (fot. 12). W zagranicznych serwisach przeważają eleganckie suknie (fot. 13) z podwyższonymi ramionami, o długości wokół kolan, z zaznaczoną lub nie talią. W ogarniętej stanem wojennym PRL takie suknie mogły wzbudzać tylko zachwyt i marzenia. Nie były osiągalne nawet dla dobrze sytuowanych kobiet. W całej różnorodności sukien, które są lansowane w połowie lat 80. na łamach „Mody" można wyróżnić pewne cechy charakterystyczne. Przede wszystkim są to rozbudowane ramiona. Najczęściej wysoko uniesione poduszkami lub rzadziej już marszczonymi wysokimi główkami rękawów (tak jak to było w roku 1979). Pacha jest pogłębiona, stąd rękawy w swojej górnej części są bardzo szerokie, zwężające się do dołu lub ujęte w mankiet. Sukienki mają linię prostą,

lekko zwężającą się do dołu, rzadko rozkloszowaną lub poszerzaną od talii. W 1986 roku linia ramion osiąga najbardziej ekstremalne wymiary (fot. 14). To oczywiście moda dla kobiet odważnych, lubiących eksperymentować. Z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się wręcz komiczna. Równocześnie z tak bardzo przeskalowanymi ramionami funkcjonowały suknie o charakterze bardziej klasycznym, ale mieszczące się w kanonie nowej sylwetki.


13


14


15


16

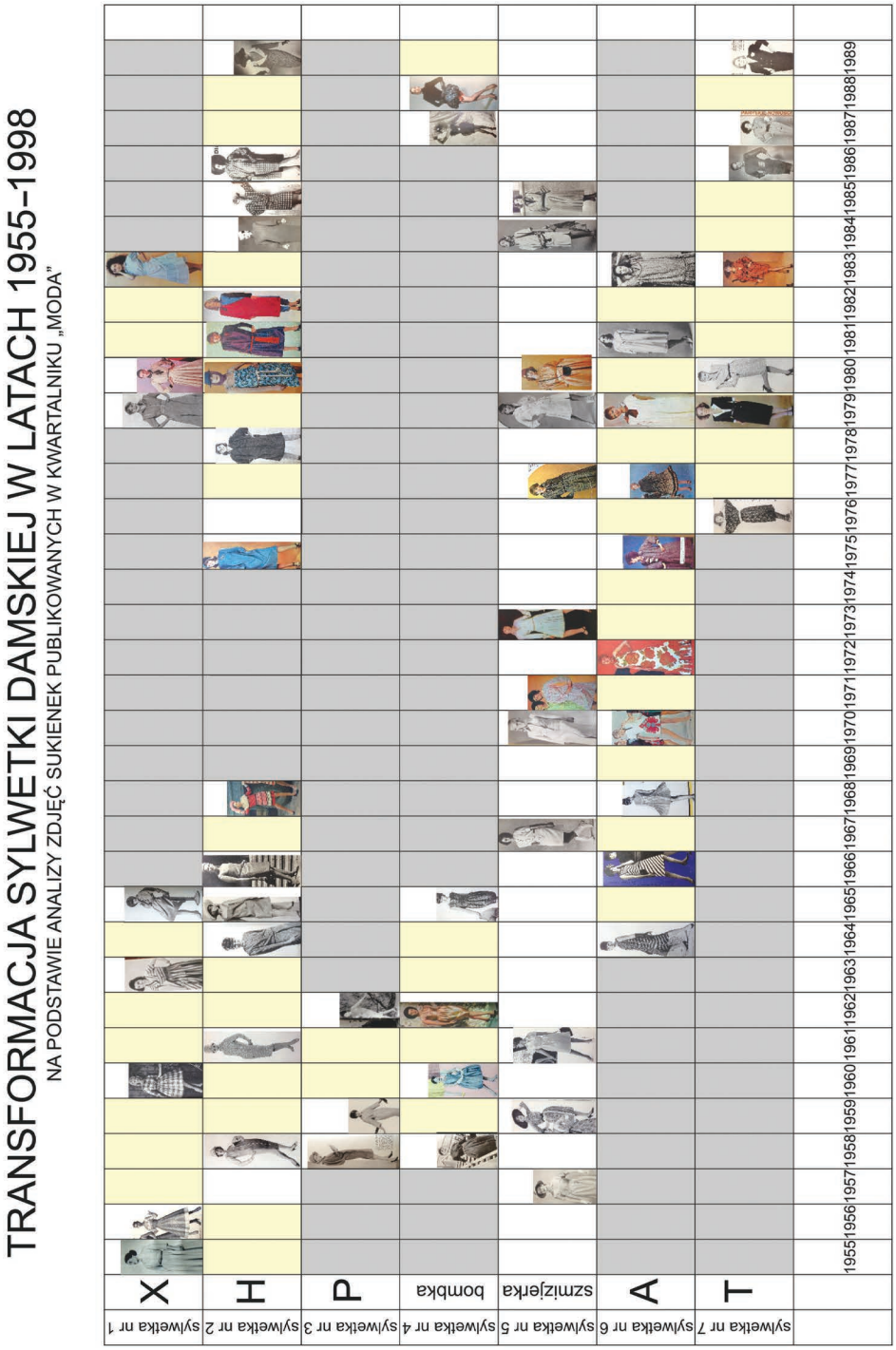
Drugim typem sylwetki damskiej lat 80. była nowa bombka. Pierwsza pojawiła się w zimowym numerze z 1987 roku. W kolejnym roku tego typu sukienek było już znacznie więcej (fot. 15). W łagodniejszej wersji występowała jako krótka spódnica przed kolano przymarszczona lub układana w fałdki w talii i zwężająca się do linii dołu. W końcu lat 80. panowała moda na baskinkę doszywaną głównie do bluzek i żakietów, ale również do sukienek i spódnic. Mimo występującej stosunkowo dużej różnorodności, końcówkę lat 80. kojarzymy z sylwetką damską o mocno rozbudowanych ramionach, bardziej lub mniej podkreślonej talii i zwężającą się do dołu (fot. 16). W Stanach Zjednoczonych styl ten lansowany był przez serial telewizyjny „Dynastia", który na polskich ekranach pojawił się dopiero w 1990 roku, przedłużając modę na „męską" sylwetkę *business woman*.

III. Podsumowanie, wnioski

1. Tabela

Na potrzeby podsumowania analizy stworzyłam tabelę (fot. 17), w której na osi poziomej wprowadziłam poszczególne lata od 1955 do 1989 roku, a na osi pionowej typy sylwetek. Na przecięciach osi umieszczałam zdjęcia wybranych modeli sukienek zamieszczanych w danym roku na łamach „Mody". Szare pola oznaczają, że w danym roku ten typ sylwetki nie występował. Żółte pola wprowadziłam zamiast zdjęć. Oznacza to, że sylwetka

obowiązuje w danym roku. W tabeli umieściłam również typ sukienki – szmizjerkę, który występował przez cały badany okres. Na jej przykładzie pokazuję jak model stworzony ze ściśle określonych elementów, ulega zmianom pod wpływem mody.



R / II **Figury**, fantomy, wizerunki

Przyglądając się tabeli, zauważamy, że niektóre typy sylwetek pojawiają się ponownie po dłuższym lub krótszym okresie niebytu. Tak jest w przypadku sylwetki X, H i bombki. Sylwetka X modna jest przez całe lata 50. do połowy lat 60. Po roku 1965 trudno znaleźć ten typ. Pojawia się dopiero pod koniec lat 70. (1979) i funkcjonuje do końca lat 80. Sylwetka H jest dosyć popularna ze względu na swoją funkcjonalność i wygodę. Niemniej jednak znika na początku lat 70. (między 1969 a 1974 nie występuje), by pojawić się już w 1975 roku, ale nieco w innej, bardziej luźnej formie. Tendencja do poszerzania będzie się utrzymywać do połowy lat 80., później z powrotem sylwetka zwęzi się pozostawiając szerokie ramiona.

Kolejnym typem sylwetki, który wyłonił się ponownie po latach jest bombka. Pierwszą bombkę zamieszczono w „Modzie" w 1958 roku. Z czasem obfita, mocno marszczona forma ulega zwężeniu. Bombki z lat 60. są dużo skromniejsze niż te z końca lat 50. W 1965 roku mamy ostatnią sukienkę tego typu na łamach „Mody" aż do roku 1987. Wtedy pojawia się ponownie, ale już w znacznie skróconej i pomniejszonej wersji. Fenomenem mody drugiej połowy XX wieku, również zauważonym na łamach „Mody" jest sylwetka P. Występowała krótko między 1958 a 1962 rokiem i do dzisiaj ta oryginalna sylwetka do mody nie powróciła. Pierwszy przykład sylwetki A w asortymencie sukienek mamy w 1964 roku. Od 1966 roku jest to typ, który zdominuje modę przez najbliższe lata. Sukienki z czasem stają się coraz bardziej szerokie na linii dołu, osiągając najwyższy stopień w drugiej połowie lat 70. Po roku 1983 zupełnie zanika. Ostatni typ sylwetki, który wyodrębniłam to sylwetka o kształcie litery T. Powstaje w wyniku rozbudowania górnej partii postaci, głównie ramion i rękawów, i zestawienia z wąskim dołem. Zapowiedź takiej sylwetki mamy w drugiej połowie lat 70., ale rozwinie się w pełni dopiero w latach 80. i do końca będzie dominującą.

Jeżeli spojrzymy na tabelę, analizując ilość występujących w danym roku typów sylwetek, to najbardziej zróżnicowany pod tym względem będzie okres pomiędzy 1958 a 1964 i 1979 a 1983 rokiem. Natomiast między rokiem 1969 a 1974 występuje tylko jeden rodzaj sylwetki – A, czasami z lekko zaznaczoną paskiem talią. Generalnie między 1955 a 1974 modna jest sylwetka bardziej dopasowana, przy ciele. Natomiast po roku 1974 wyraźnie się poszerza, staje się luźniejsza, wygodniejsza.

2. „Moda" a realia PRL

Na ile moda ulicy okresu PRL odpowiadała materiałom zamieszczanym w kwartalniku „Moda"? W początkowym okresie wydawania pisma, publikowano zdjęcia modeli realizowanych w polskich zakładach i salonach. Później zaczęto dołączać również zdjęcia modeli zagranicznych, głównie paryskich. Wyraźnie widać różnicę na korzyść tych drugich zarówno w stylizacji, makijażu i fryzurach modelek. Spośród produkcji polskich firm do sesji fotograficznej wybierano najlepsze modele, szyte głównie na eksport

lub jednostkowe prototypy. Stąd nie można ich było zobaczyć w sklepach, nawet w okresie prosperity. Produkcja zorganizowana w dużych zakładach opartych na centralnym rozdzielniku zawsze była opóźniona w stosunku do panującej mody. Widać to w niektórych numerach „Mody", gdzie materiał tekstowy nie pokrywa się z umieszczonymi fotografiami. W tekście redaktorka pisze o nowościach, ale nie ma ich na zdjęciach. Pojawiają się w następnym numerze lub jeszcze później. W książce *Z [politycznym] fasonem. Moda młodzieżowa w PRL i NRD* autorka Anna Pelka pisze:

> Lansowana w polskich magazynach moda rzadko pojawiała się na ulicy. Stylistyka ubraniowa widoczna w polskich miastach stanowiła raczej eklektyczną mieszankę strojów rozmaitej proweniencji: zużytej konfekcji wysyłanej w paczkach z zagranicy lub w transportach z darami, podróbek modnych wówczas produktów zachodnich produkcji polskich rzemieślników lub tandetnych imitacji pochodzenia chińskiego czy tureckiego, dzierganych, przerobionych w nowym stylu lub szytych z tanich materiałów ubrań. Trudna sytuacja w kraju zmusiła wielu Polaków do wybiórczego nieumiejętnego korzystania z lansowanych trendów[3].

W dużych miastach, takich jak Warszawa czy Łódź, sytuację ratowały prywatne galerie z ubraniami szytymi przez „plastyczki", czyli studentki lub absolwentki Akademii Sztuk Pięknych. Pozostała część kraju mogła liczyć na uzdolnione krawcowe, które były w stanie przerobić modele z fotografii na rzeczywistość. W albumie „*Popkultura w PRL-u*" autor pisze:

> Wbrew planom ujednolicenia ubiorów Polaków, moda okresu PRL-u cechowała się różnorodnością. I mimo że znacznie odbiegała od lansowanych przez Zachód trendów, nosiła znamiona nowoczesności. Nie była to zasługa salonów mody, ale samych obywateli, którzy wykazywali się niebywałą pomysłowością[4].

Dotarcie do pism takich jak „Moda" nie było wcale łatwe. Nie leżały w kioskach Ruchu, który wtedy zajmował się kolportażem prasy. Trzeba było na nie „polować" lub zaprzyjaźnić się z panią z kiosku. Mimo trudności związanych z ogólną sytuacją społeczno-polityczną, Polki nigdy nie uchodziły za źle czy niemodnie ubrane. Jean Cocteau powiedział kiedyś: „Najważniejsze w życiu jest mieć marzenia". W tamtych czasach przeglądanie „Mody" wzbudzało marzenia i przenosiło w inny, ładniejszy świat.

3 A. Pelka, *Z [politycznym] fasonem. Moda młodzieżowa w PRL i NRD*, Gdańsk 2013, s. 250.
4 J. Jabłoński, *Popkultura w PRL-u*, Bielsko-Biała 2011, s. 31.

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.08

Marianna Michałowska

84—97

Artystka jako modelka, modelka jako manekin – o jednej fotografii Claude Cahun

Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„**My name's Gavin**, and I'm Cahunian"[1] – od tego zdania, brzmiącego jak wyznanie na spotkaniu grupy wsparcia uzależnionych, rozpoczyna swój esej Gavin James Bower. „Cahunian" jest dzisiaj wielu. Powstają wciąż nowe książki, eseje i wystawy poświęcone artystce. Co ich przyciąga do Claude Cahun, a właściwie do Lucy Schwob? Claude Cahun stała się z realnej osoby kulturowym mitem. Jednak ta ikona bycia „odrębną", modelową „inną" była za życia ceniona jako artystka, jej dzieła publikowano, zaś obecność w życiu artystycznym w latach 30. była wyraźna. Dopiero w latach powojennych pamięć o niej przygasła.

Odkrywana na nowo od późnych lat 80. ubiegłego wieku przez autorów i autorki, przede wszystkim z kręgu krytyki feministycznej, takie jak Judith Butler, Elizabeth Grosz, Lucy Lippard, Shelley Rice, Rosalind Krauss i Abigail Solomon-Godeau i konfrontowana zwłaszcza z Cindy Sherman[2], postać Cahun nie przestaje fascynować do dziś. Doczekała się niezliczonych współczesnych naśladowców i wyznawców[3]. Przyczyną powtórnego zainteresowania jest rozpoznanie w Cahun krewniaczki o upodobaniach do transgresyjności tak charakterystycznej dla schyłku XX wieku i początku nowego. Miałaby być postmodernistką *avant la lettre*. Gen Doy łączy oczarowanie twórczością Cahun z jakże współczesnym przekonaniem,

1 G. J. Bower, *Claude Cahun. The Soldier with No Name*, Winchester, Washington 2013, s. 1.

2 Lucy Lippard pisząc o swoim spotkaniu z pracami Sherman w latach 80. przyznaje: „Claude Cahun była nam w tamtym czasie całkowicie nieznana", L. Lippard, *Scattering Selves*, [w:] *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, S. Rice, L. Gumpert (red.), Cambridge Massachusetts 1999, s. 34. W Polsce twórczość Cahun spopularyzowali m.in. Paweł Leszkowicz i Agnieszka Taborska.

3 Przykładami są m.in. film „Magic Mirror" (2011) zrealizowany przez Sarah Pucill, czy też fotografia wpisująca się w nurt *appropriation art* Ulrike Scholtes *After Claude Cahun* (2008), http://www.ulrikescholtes.de/appropriation-art, [data dostępu: 9.11.2014].

iż nie istnieje „kobiecość" wrodzona. Autor pisze: „płeć kulturowa jest odgrywana; seksualność nie jest wrodzona, lecz konstruowana; a rzeczywistość sama jest niepoznawalna bezpośrednio i zawsze mediowana poprzez dyskurs"[4].

Warto tu jednak zauważyć, że moment powtórnego odkrycia artystki, przypadający na drugą falę feminizmu, wpłynął znacząco na interpretację jej prac. Lippard przyznaje, że rozumienie prac Cahun byłoby inne, gdyby ich popularyzacja nastąpiłaby wcześniej, w latach 70., zaś Robert Pilgrim w nowym już stuleciu zachęca do odmiennego od feministycznego spojrzenia na dzieło Cahun i wskazuje na zawarte w nim dziedzictwo kultury żydowskiej[5].

Cahun stanowi dziś symbol wewnętrznych sprzeczności tożsamości. Jako surrealistka nie mieściła się we współczesnym jej czasom rozumieniu miejsca kobiety przez artystów (bo była artystką, a nie muzą-modelką-kochanką), lecz niewątpliwie była ceniona jako artystka przez André Bretona. Jako kobieta wśród mężczyzn i nie-kobieta w kreowanej przez siebie autobiografii pozostawała wierna idei transgresyjności. Wśród słów ją opisujących powtarzają się te wyrazy, które odnoszą się do różnych form aktywności, lecz są logicznie spójne w polu kulturowym i społecznym. „Fotografka, pisarka, surrealistka, polityczna rewolucjonistka, członkini francuskiego ruchu oporu i propagatorka dzianiny. Płodna jako aktywistka, była bohaterką epoki nowoczesnej"[6] – piszą Adam Broomberg i Oliver Chanarin. Także Shelley Rice podkreśla ścisłe związki zachodzące pomiędzy każdą z dziedzin jej życia: pisania (chociaż zauważa, że pisała mało i raczej nienajlepiej), polityki i twórczości wizualnej[7]. I chociaż w poetyckiej powieści Cahun zatytułowanej *Heroiny* (fr. *Héroines*) przedstawione są kobiece postaci – kulturowe bohaterki mitów i opowieści biblijnych[8], to interesuje ją ten aspekt tożsamości, który wykracza poza pytanie o kobiecość. Andromeda, Dalila, Judyta, Penelopa są zdecydowane i samodzielne – odpowiadające siłą i zdecydowaniem samej autorce.

Im więcej opracowań na temat jej twórczości, tym bardziej niepewny zdaje się wizerunek Lucy Renée Mathilde Schwob znanej jako Claude Cahun. Julia Holewińska kończy swoje rozważania o teatralności w dziele Cahun serią pytań: „Kim była Claude Cahun? Kobietą? Mężczyzną? Fotografem? Fotografowanym obiektem? Aktorką? Reżyserem? Widzem? Lalką? Czy była «sobą», czy swoim kolejnym odbiciem? Jedyne, co Cahun zdaje się nam o sobie mówić, to teatralna kwestia: *Nie jestem, czym jestem*"[9].

4 G. Doy, *Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography*, Nowy Jork 2007, s. 10.
5 L. Lippard, *Scattering Selves*, *op. cit.*, s. 36; R. Pilgrim, *„Que me veux-tu"?: Claude Cahun Photomontages*, Croyde 2012.
6 A. Broomberg, O. Chanarin, *Alias*, *Miesiąc Fotografii w Krakowie*, Kraków 2011, s. 220.
7 S. Rice, *Self-Portrait in Words*, „Art in America" 2003, nr 2, t. 91, s. 41.
8 C. Cahun, *Heroines*, przeł. N. MacAfee, [w:] *Inverted Odysseys…*, *op. cit.*, s. 43–110.
9 J. Holewińska, *Soczewka pod maską. O teatralnym aspekcie fotografii Claude Cahun*, „Konteksty" 2007, nr 03–04, s. 267.

Wymyka się z przegródek i kategorii, lecz przecież patrząc na jej fotografie, nie mamy wątpliwości, kim była, jedynie nie potrafimy jej nazwać. Brak nam języka. Ktoś mógłby spytać, skoro tak wiele opublikowano na temat Cahun, to po co jeszcze o niej pisać? Nie liczę na to, że w tym krótkim tekście rozwikłam tajemnicę tożsamości artystki, dlatego też nie poświęcam go zasadniczo życiu i twórczości tej fascynującej postaci. Przywołuję ją, bo mam nadzieję, że poprzez jej prace dotrę do samej idei fotografowania siebie – ujmowanego jako podwojenie osoby i tożsamości. Sięgając do koncepcji *aliasów*, rozmaitych gier z tożsamością pokażę, jak fotografia stwarza język do wypowiadania siebie.

1. Ciało manekina – twarz modelki

Fotografia, która stanowi pretekst do moich rozważań, nie należy do najczęściej reprodukowanych w albumach i nie jest szczególnie często „podpinana" do blogów w sieci. Być może jest tak, bo wydaje się trudna w interpretacji. Jednocześnie jednak intryguje, bo jest niejasna. Wybieram tutaj metodę „bliskiego czytania" (*close reading*) by ją zrozumieć. Staranna wizualna „lektura" obrazu pozwala dotrzeć nie tylko do sensów tekstu czy intencji autora, lecz otwiera przestrzeń na znaczenia kulturowe – współczesne obrazowi i ważne dla dzisiejszych odbiorców[10]. Zacznijmy więc: na zdjęciu widzimy dwie postaci stojące w otwartych drzwiach, a może oknie. Figura po lewej wygląda jakby była starannie ubrana. Przykuwa uwagę biały gors (dekolt?) kontrastujący z ciemnym ubiorem i jasne, kręcone włosy. Postać po prawej ma włosy równie jasne, lecz jej ciało okrywa szczelnie peleryna. Drobiazgowy ogląd ujawnia kolejne szczegóły. Postać po lewej jest manekinem, zaś jej ciało to wieszak (czy też dokładniej krawiecki model), na którym zawieszono strój. Ciemny kształt ciała został uformowany przez cień otaczający stojak-kręgosłup. Figura prawa to bez wątpienia Cahun. Dlaczego artystka sfotografowała się w towarzystwie manekina?

Obraz w doskonały sposób wpisuje się we wszystkie te tendencje, które definiowały artystyczną i popularną kulturę Zachodu od połowy XIX wieku. Fotografia reprezentuje fascynacje podwójnością, alter-ego i lalką, tak charakterystyczne dla artystów takich jak Hans Bellmer, Man Ray czy René Magritte, a także obecne

10 Metodę opisuje Mieke Bal i porównuje ją do „słuchania" dzieła: „«listening» to the object without the New Critical naïveté that claims that the text speaks for itself creates the kind of dialogical situation that is a major characteristic of cultural analysis. The text does not speak for itself, but it does speak back; the theory will not get away with overruling the object, nor with obscuring its own contributions, impositions, and control. Between the text and the theory, a mobile mirror shifts back and forth to clear the space required by vision, like the close-readerly version of Keller's ambivalent microscope". M. Bal, *Close-ups and Mirrors. The Return of Close Reading, with a Difference*, [w:] *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, M. Bal (red.), Stanford 1999, s. 138.

w twórczości poprzedników surrealistycznego ruchu. Manekiny fascynowały pisarzy E.T.A Hoffmanna i Edgara Allana Poe i fotografów, wykorzystujących techniki (takie jak wielokrotny portret w lustrze czy wielokrotna ekspozycja), za sprawą których na zdjęciach ukazywały się nadprzyrodzone istoty lub w ujawniały *alter ego* pozujących. Wszystkie te wizerunki należą jeszcze do repertuaru wyobrażeń *fin de siécle*'u. Powiedziałabym zatem, że surrealizm, z ducha którego wywodzi się sztuka Cahun, wydobył z podświadomości Europy jedynie to, co było w niej podskórnie obecne już wcześniej. Zgadzam się tu w pełni z myśleniem proponowanym przez badaczy takich jak Geoffrey Batchen głoszących, że fotografia jako wynalazek i sposób realizacji obrazów wyrasta zawsze z pewnego kulturowego nastawienia[11]. W wypadku surrealistów i Cahun było ono oparte na przekonaniu o niejednoznaczności rzeczywistości, i zderzone z pragnieniem jej poznania naukowego oraz podporządkowania eksperymentalnej metodzie (jak opracowywane w kręgu surrealistów techniki automatycznego zapisu czy zabawy w „pięknego trupa" – *cadavre exquis*). Krystyna Janicka, objaśniając założenia nadrealistycznego światopoglądu, odwołuje się do pism André Bretona.

> To zaś, co jeszcze należy poznać, pisze polska autorka, co w metafizycznej koncepcji Bretona uchodzi za najważniejsze, to „odkryć prawo dokonywania się tajemniczej wymiany między tym, co materialne, a tym, co mentalne". To naczelne zadanie z góry wyznacza nadrealizmowi pole badań. Znajdą się w jego obrębie wszystkie te zjawiska, w których owa „tajemnicza wymiana" zdaje się zachodzić. A więc marzenie senne, miłość, deliria, świadomość prymitywna i świadomość dziecka, pewne zjawiska parapsychiczne i to, co nadrealiści zwą „przypadkiem obiektywnym"[12].

Droga do osiągnięcia nadrealistycznego celu prowadziła przez ekspozycję tego wszystkiego, co w świecie jest niesamowite, a często antynomiczne i niewytłumaczalne. Zakładano, że należy realność poddać szczegółowej analizie, by za pomocą optycznych złudzeń i artystycznych strategii wydobyć to, co jest niewidoczne gołym okiem. Konsekwencją takiego poglądu było postrzeganie świata w sposób jednocześnie mechaniczny i mistyczny, a w efekcie dążenie do rozpoznania ingerencji podświadomości w świadomość[13]. Jak zauważa Janicka za Bretonem: „Celem ostatecznym tych badań jest «poznanie wiecznego przeznaczenia człowieka, człowieka w ogóle»"[14]. Gdzie jednak w myśleniu o nadrealności jest miejsce dla manekina?

11 To jedna z przewodnich tez badacza fotografii, por. G. Batchen, *Burning with Desire*, Cambridge Massachusetts 1999.
12 K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 142.
13 *Ibidem*, s. 99.
14 *Ibidem*, s. 100.

Przypomnijmy, że to często przedmioty surrealistyczne (a więc zarówno przedmioty materialne, jak i poetyckie) uznawano za katalizatory, pozwalające wydobyć się podświadomości[15]. Manekin reprezentuje znakomicie powyższe tendencje: jest przedmiotem, rzeczą w ręku swego stwórcy, ale też naśladuje człowieka, podszywa się pod niego. Jest więc zarówno magiczny, jak i niesamowity. Jest obiektem symulującym ciało. To podobieństwo sprawia, że przypisujemy mu zdolność działania (znajdujące się u podstaw figury cyborga – aktywnego manekina). Dwuznaczność tej figury stanie się wyraźna, gdy poddamy pogłębionej analizie sposoby postępowania surrealistów z ciałem modelki.

Agnieszka Taborska, analizując obrazy Mana Raya i René Magritte'a, zauważa, że ciała przedstawianych przez nich kobiet są pozbawione głów. Jej interpretacja ogniskuje się nie tylko na dokonywanej w ten sposób reifikacji żywego ciała, lecz także zwraca naszą uwagę na pełen wewnętrznych sprzeczności mizoginizm surrealistów. Autorka *Spiskowców wyobraźni* przypomina popularne w ówczesnych latach tezy Ottona Weiningera o „bezimienności" i podporządkowaniu kobiety. Poglądy te wyrastały z założenia, że kobieta pragnie „otrzymać formę od mężczyzny"[16], jest przez niego stwarzana jak Galatea przez Pigmaliona. Dzieła malarzy i fotografów zdają się potwierdzać tę teorię. Modelka jest jednocześnie uprzedmiotowiana i próbuje zbudować własną wartość na owym uprzedmiotowieniu[17], poprzez czysty erotyzm i popęd seksualny. Popularne modelki surrealistów, ich legendarne muzy: Lee Miller, Kiki, chociaż znamy ich imiona z podpisów pod zdjęciami, objawiają się nam jedynie poprzez ciało i emanującą z niego erotykę. „Na zdjęciu z 1929 roku – czytamy o zdjęciu Mana Raya – bezgłowe ciało, obleczone w błyszczącą, przylegającą, jakby mokrą tkaninę, kusi dostępnością. Istnieje, by je oglądano"[18].

Przyjmując tezę zapatrzonego w surrealizm Waltera Benjamina, że kamerzysta „głęboko wnika w tkankę rzeczywistości"[19], mogłabym powiedzieć, że związani z tym ruchem fotografowie odgrywali rolę takich właśnie chirurgów, próbujących wykroić z kobiecego ciała istotę popędu pożądania. Nawet, jeśli potraktowalibyśmy powyższe rozważania jako uproszczenie (bo przecież natrafiamy też na portrety modelek), to interpretacja kobiecych wizerunków, wykonanych przez surrealistów tylko potwierdza spostrzeżenia Taborskiej.

Gdy twarz się pojawia, jak w fotomontażu Salvadora Dalego (*Zjawisko ekstazy*, 1933), to jest ilustracją reakcji zachodzących wewnątrz ciała. Fotografie kobiet skonfrontowane z przedstawieniami męskimi w pełni ujawniają tę różnicę.

15 *Ibidem*, s. 112.
16 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007, s. 127
17 *Ibidem*.
18 *Ibidem*, s. 126.
19 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, Poznań 1996, s. 226.

Marcel Duchamp, bez względu czy przedstawiony jako Marcel czy Rrose Sélavy jest osobą, twarzą (lub maską), zaś Kiki de Montparnasse w *Noir et Blanche* (1926), zostaje zredukowana tylko do głowy i dłoni, a zestawiona z symboliczną afrykańską maską stanowi tylko rzeźbiarską formę.

Cahun z pewnością nie pasuje do odczytywanego w ten sposób obrazu „czystej płciowości". Na znaczącej większości fotografii jej ciało jest zakryte, zmienione w kamień lub ubrane w kostium, nawet obnażone w nielicznych aktach, nadal wydaje się niewidoczne. Laura Cottingham komentuje jedyny ze znanych aktów artystki następująco:

> W istocie, jedyny znany obraz Cahun bez ubrania ukazuje ją w pozycji klęczącej, jej ramiona zgięte w łokciach by zakryć jej nagą pierś, jej twarz zakryta przez półmaskę, która skrywa jej oczy. Chociaż całkowicie naga, jej ciało, jej płeć, jej piersi, i jej twarz, są w pełni chronione przed widokiem; ukryte w rzeczywistości – poza jej zamaskowaną twarzą – przez jej własne ciało[20].

Zakrycie ciała, potraktowanie go jako jeszcze jednej maski odwraca uwagę widza od seksualności Cahun. Jeśli możemy rozpoznać jego zarys, to towarzyszy mu eksponowana androginiczność – stroju i gestu. Niemal na każdej fotografii natomiast widzimy jej twarz lub jej symboliczną reprezentację.

Cahun jest osobą poprzez twarz, tak jak portretujący się artyści: Duchamp, Max Ernst czy Breton. Warto zauważyć, że jest to sposób przedstawienia charakterystyczny dla epoki poprzedzającej ponowoczesność. To w niej bowiem zaczęto wyraźnie eksponować związki ciała z tożsamością. Cahun nie potrzebuje mężczyzny-artysty, który ją stworzy. Nie czeka na swojego Pigmaliona, bo to ona sama siebie kreuje. Jest twarzą, nie ciałem. Jednak, podobnie jak jej koledzy-surrealiści, eksperymentuje. Także ona jest chirurgiem, lecz takim, który zamiast rozczłonkowywać ciała, eksploruje podświadomość, zestawiając odbicia lustrzane lub montując odpowiednio negatywy. Taborska pisze o jednej z fotografii: „Uwaga skupia się niezmiennie na jej twarzy, odpowiadającej uważnym spojrzeniem na spojrzenie widza"[21]. Twarz jest terenem badań, artystka wydobywa jej dziwność i czyni to w sposób bezkompromisowy. Przebierając się, nie czyni tego dla uzyskania potocznej „ładności" czy „kobiecości" wizerunku. Wręcz przeciwnie, stylizacja ujawnia wszelkie cechy, które popularna kultura piękna uznaje za mankamenty – ostre rysy, wąskie usta. Czy dzieje się tak dlatego, że Cahun łamie zasadę oddzielenia postaci fotografa i modela? Będąc samowystarczalna – jako modelka i fotografka Cahun dostrzega istotę fotograficznego medium – jest w niej sobą i innym, *spectatorem* i medium dokonującym przekształcenia rzeczywistości.

20 L. Cottingham, *Seeing Through the Seventies: Essays on Feminism and Art*, Londyn 2003, s. 198.
21 *Ibidem*, s. 114.

Fotografia zostaje rozpoznana jako narzędzie konstrukcji tożsamości w stopniu przekraczającym zdolności do tego samego malarstwa czy rysunku. Jest tak dlatego, że wyposażona jest w owe rozpoznane przez Rolanda Barthesa skłonności do „naturalizowania" obrazu[22]. (Pokrótce powiedzmy tylko, że polegają one na tym, iż widzowie dostrzegają w fotografii rzeczywistość, nie obraz. Patrząc na portret myślimy, że widzimy realną osobę, nie wizerunek)[23].

Skąd jednak wiadomo, że Cahun szuka siebie, a nie przebiera się za innego? Zobaczymy różnicę, gdy porównamy jej twórczość z pracami artystki najczęściej przywoływanej w tym kontekście – z fotografiami Cindy Sherman. Analogia wydaje się nieuchronna – Amerykanka zafascynowana autoportretami, inscenizacjami, przebraniami i Francuzka fotografująca siebie niemal obsesyjnie. I równie wyraźna jest różnica, która sprawia, że twórczości Cahun nie możemy wpisać w postmodernistyczne gry, lecz odnajdujemy w niej modernistyczne dążenie do poznania prawdy. Lucy Lippard konfrontując prace artystek z dwóch epok, zauważa, że „jaźń i tożsamość były w pewien sposób synonimiczne w czasach poprzedzających multikulturowe i hybrydyczne tożsamości"[24]. Sherman, zakrywając własną postać przebraniami, izoluje stworzoną w ten sposób figurę od realnej osoby, którą jest poza kadrem, Cahun odwrotnie – ona chce sprawdzić, za wszelką cenę, kim jest. Dlatego Sherman ucieka wzrokiem poza kadr, a Cahun szuka spotkania ze spojrzeniem patrzącego lub siebie podwojonej. W słowach Lippard odnajdujemy podobne spostrzeżenie: „Cahun (jako osoba) jest obecna w jej pracach podczas, gdy Sherman jest całkowicie nieobecna"[25]. Z perspektywy współczesnej określenie „ponowoczesny podmiot" nie pasuje do Cahun. Artystka była przekonana, że można dotrzeć do jaźni i wyzwolić ją, dokładnie tak, jak myśleli moderniści i jak uważał Breton. Dlatego też można zestawić jej nieustające zgłębianie własnego wizerunku z surrealistyczną potrzebą dotarcia do własnej podświadomości, wypełnionej zbiorowymi archetypami. Cahun nie jest „słabym podmiotem" Vattimo, który płynnie się zmienia, lecz jest silnym „ja" z czasów poprzedzającym „śmierć autora".

Barthes uważał, że fotografia to maska wytwarzana przez społeczeństwo i jego historię[26]. Z dzisiejszej perspektywy powiedzielibyśmy, że należy do porządku reprezentacji: kulturowych i społecznych znaczeń. Cahun jednak dąży do tego, by maskę przeniknąć i zdaje się pozostawać w kręgu pytań fenomenologicznych – o istnienie

22 R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, M. Skwara, S. Wysłouch (red.), Gdańsk 2006.

23 Dlatego np. gdy Aneta Grzeszykowska z Janem Smagą zrealizowali za pomocą narzędzi graficznej edycji obrazu cykl hiperrealistycznych portretów (*Portrety*, 2005–2006), widzom trudno było uwierzyć, iż patrzą na wizerunki osób nie mających swojego „fizycznego" odniesienia w świecie.

24 L. Lippard, *Scattering selves…*, *op. cit.*, s. 34.

25 *Ibidem*, s. 38.

26 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.

własnej jaźni. Pytanie „kim jestem?" nie dotyczy jedynie kwestii społecznego usytuowania jednostki, jest też pytaniem o sens egzystencji. Słynne stwierdzenie artystki: „pod maską nowa maska. Nigdy nie przestanę zdejmować kolejnych twarzy"[27] byłoby argumentem na rzecz interpretacji, że Cahun nie ustawała w wysiłku dotarcia poza maskę. (Nie zapominajmy, że osoba, persona w popularnych na początku ubiegłego wieku teoriach Carla Gustava Junga to maska). Czy jednak osadzenie artystki w roli poszukiwaczki prawdy o sobie nie upraszcza nadmiernie jej twórczości? Przecież Claude Cahun została wymyślona w całości przez Lucy Renée Mathilde Schwob, nadmiernie myślącą dziewczynę z rodziny intelektualistów.

Powróćmy więc na moment do wyjściowej fotografii i „przeczytajmy" ją jeszcze raz. Czy ten obraz, pokazujący żywą kobietę i manekina można potraktować jako dosłowną ilustrację „stwarzania osoby"? Manekin jest wysunięty do przodu, artystka nieco cofnięta. Czy manekin zasłania Cahun? Czy jest jej maską? Kobieta ma oczy zamknięte (zapewne to efekt niezamierzony, wynikający z techniki fotograficznego autoportretu, lecz przecież nie mamy co do tego pewności). Manekin wydaje się stabilny i mocny, a postać Cahun wygląda, jakby była duchem. Może więc źle czytam tę fotografię, nie chodzi o to, by siebie „odkryć", lecz by siebie „stworzyć"?

2. Powaga portretu

W roku 2011 na Miesiącu Fotografii w Krakowie Adam Broomberg i Oliver Chanarin zrealizowali wystawę *Alias*. Jej motywem przewodnim były stworzone przez artystów postaci. Nie chodziło o to, by wymienić artystyczne pseudonimy, bo każda z prezentowanych osób wyposażona została przez swojego stwórcę w biografię. Bohaterami wystawy byli m.in. Balthus, Rrose Sélavy, Bernardo Soares. Wybrano te *aliasy*, które zastąpiły swoje empiryczne odpowiedniki – osoby, urodzone w określonych rodzinach, nazwane konkretnymi imionami i nazwiskami.

Czym jest *alias*? Pierwotny wybór imienia przez rodziców określa przynależność jednostki, jego zmiana jest aktem wyzwolenia i stworzenia nowego „ja". Soares, jeden z licznych heteronimów Fernando Pessoi pisał: „Nikt nie jest w stanie mi powiedzieć, kim jestem, i nikt się nie dowie, kim byłem"[28]. Każdy z artystów obierając swój alias, inaczej tę wykreowaną tożsamość traktuje. Może to być zwielokrotnienie i rozmnożenie tożsamości, jak czynił to, podążając tropem Gerarda de Nervala, Pessoa[29], a może być też konsekwentne działanie na rzecz konstrukcji i wydobycia z istniejącej,

27 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni*, *op. cit.*, s. 114.
28 Za: A. Broomberg, O. Chanarin, *Alias…*, *op. cit.*, s. 179.
29 Por. A. Tabucchi, *Kufer pełen ludzi*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie" 2002, nr 1–2, s. 96–119.

jednolitej osoby nowej tożsamości, co czyniła Cahun. Powiedziałabym, że alias zastąpił tu osobę, a w kulturowej recepcji postaci stało się to możliwe za sprawą fotografii. To medium jest szczególne, bo – jak wspomniano wcześniej – uprawdopodobnia istnienie postaci. Widzimy przecież kogoś, kto nazywa się Claude Cahun, a więc, odruchowo przyjmujemy, że musi istnieć.

W popularnej, anegdotycznej wyobraźni to fotograf stwarza modelkę. Oto, zazwyczaj, spotyka nieznajomą dziewczynę (lub chłopca) przypadkiem i mówi: „zrobię z ciebie gwiazdę". Jednak, w niektórych wypadkach, znanych z historii fotografii jest inaczej, to fotografowana osoba redukuje postać fotografa do palca na spuście migawki. Dotyczy to tak kobiet, jak mężczyzn. Przypomnijmy kilka z takich niejednoznacznych relacji: Witkacy fotografowany przez Józefa Głogowskiego[30], Vera von Lehndorff przez Holgera Trülzscha[31], Comtesse de Castiglione przez Pierre-Louisa Piersona. Takie przedstawienia każą nam na nowo przyjrzeć się uproszczonej interpretacji fotografii, zgodnie z którą model za sprawą fotografa miałby ulegać reifikacji. W takich portretach mamy do czynienia z próbą sił. Kto jest mocniejszy? Fotograf czy model? Jeszcze ciekawiej jest, gdy za obiektywem aparatu nie ma nikogo, gdy fotograf i model (jak Sherman i Cahun), jednoczą obie strony procesu fotografowania w jedną.

Raz jeszcze spójrzmy na fotografię Cahun. Postaci ludzkiej towarzyszy manekin. Dlaczego tym razem artystka podwoiła się w ten sposób? Przez przedmiot, a nie powtórzenie twarzy lub postaci jak na innych fotografiach? Czy wydzielenie manekina jako samodzielnej istoty oznacza wyzwolenie się od formy narzuconej przez świat? Musimy sięgnąć tu do fenomenologii maski, maski, która nie musi służyć zasłonięciu istniejącej tożsamości, lecz doprowadzić do wytworzenia nowej, jak maski w teatrze japońskim, dzięki którym aktor może przywołać istoty inne, także demony. Tak trzeba rozumieć proces kreowania maski i osoby.

Stanisław Rosiek przypomina opowiadanie Marcela Schwoba (wuja Lucy, pod którego wpływem artystka ponoć była) o królu trędowatym. W opowieści cierpiący władca zdziera ukrywającą chorobę złotą maskę wraz z twarzą. W symbolicznym przekazie śmierć nie wystarcza, by rozpoznać różnicę między wyobrażonym i realnym. Literaturoznawca zauważa, że pod spodem jest już tylko pustka i zachęca do zmiany perspektywy. Pisze:

> Pośród tych niejasnych, nie zawsze zrozumiałych przypadków ukrywa się pewna, nie dość dotąd dobrze wypowiedziana możliwość maski. Po to, by ją odkryć i zrozumieć, unieważnić trzeba różnicę między maską i twarzą, przysypać szczelinę oddzielającą

30 S. Lenartowicz, *Witkacy, Głogowski: portrety wzajemne; fotografie Józefa Głogowskiego, pastele Stanisława Ignacego Witkiewicza*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1998.

31 Pięknie opisana przez Susan Sontag w poświęconym jej eseju, por. S. Sontag, *Urywki poświęcone estetyce melancholii*, przeł. S. Magala, „Fotografia" 1988, nr 3–4 (49–50), s. 4–6.

„życie urojone" od „życia prawdziwego" – trzeba zapomnieć lekcję Odysa. Być może wówczas dopiero wyłoni się spomiędzy maski i twarzy coś trzeciego, co leży już poza głębią wewnętrzną i nie podlega władzy zewnętrzności, jakaś przestrzeń trzecia, w której znoszą się wpływy obydwu stron – pod maską i przed twarzą[32].

Brower twierdzi, że fotografia miała drugorzędne znaczenie dla ucieleśnienia postaci Claude Cahun, że najważniejsze były teksty i polityczna aktywność[33]. To w nich artystka w pełni się realizowała. Zauważając, że dyskusja o tym, co jest ważniejsze: fotografia czy teksty, prowadzi do nikąd, sądzę, że Lucy Schwob znalazła w fotografii idealne narzędzie urzeczywistnienia swego aliasa. Fotografia pozwoliła jej nie tylko „zdjąć maskę", lecz wykreować syntezę maski i twarzy. Nie ma ani „prawdziwej" Lucy ani „fałszywej" Claude. Dlatego też Lucy Schwob może sportretować Claude Cahun i stworzyć „trzeciego". To te portrety unaocznią jej postać i potwierdzą jej biografię. Pozostanie już na zawsze poza Claude i poza Lucy.

Fotografowanie siebie uznawane jest za narcyzm lub modną (lecz niezbyt mądrą) tendencję kulturową (*selfie*)[34]. Zachęcają nas do tego koncerny, wyposażając narzędzia do obrazowania w udogodnienia pozwalające spojrzeć na siebie przed naciśnięciem migawki. Dodatkowe lusterka, wysięgniki czy wyświetlacze umieszczone po tej samej stronie narzędzi obrazowania co obiektywy pozwalają nam upozować się stosownie do własnego wyobrażenia o nas samych. Lecz przecież tradycja autoportretu (także fotograficznego) to coś więcej niż obrazowanie siebie i informowanie innych o swoim wyglądzie, czy – jak twierdzą teoretycy mediów – o istnieniu. *Selfie* ma znaczenie w wymiarze społecznym, autoportret – filozoficznym. Wizerunki Dürera, Rembrandta, czy głęboko konceptualny cykl autoportretów Romana Opałki, opowiadają o ludzkiej tożsamości więcej niż dokumentacja chwilowych zdarzeń. Zgoda, to narcyzm (czy nie narcystyczny jest autoportret Dürera przedstawiający go w wieku 28 lat i pozie Chrystusa?), lecz także każdy z tych obrazów jest filozoficznym rozważaniem o „byciu sobą" i dziwności postrzegania siebie. Bo jak to jest – zobaczyć siebie z dystansu?

Kiedyś, na początku istnienia fotografii ludzie widząc siebie, byli poruszeni i zaniepokojeni. Jeszcze w połowie ubiegłego wieku Barthes mógł napisać, że nie rozpoznaje się na zdjęciach, które mu robią. I rozkładał sytuację portretowania na czynniki pierwsze: „przed obiektywem jestem jednocześnie: tym, za kogo się

32 M. Janion, S. Rosiek, *Obszary panowania maski*, [w:] *Maski*, M. Janion, S. Rosiek (red.), Gdańsk 1986, s. 189.

33 G. J. Bower, *Claude Cahun…*, *op. cit*., s. 3.

34 Termin *selfie* słownik oksfordzki uznał za najpopularniejsze słowo w 2013 roku, wzrasta także zainteresowanie tą praktyką kulturową w badaniach naukowych o czym świadczy ilość konferencji organizowanych w tymże roku. Por. *Selfie is Oxford Dictionaries' word of the year,* [online] „The Guardian" 19.11.2013, [data dostępu: 10.11.2014].

uważam, tym, za kogo chciałbym, aby mnie brano, tym, za kogo ma mnie fotograf, i tym, którym on posługuje się, aby ujawnić swoją sztukę”[35].

Im więcej urządzeń obrazowania mamy do dyspozycji, tym bardziej oglądanie siebie na fotografiach stało się zwyczajne. Na własne życzenie udostępniamy wizerunek osobom bliskim i odległym, znanym i nieznanym. Publikacja własnego wizerunku (np. w sieci) na pierwszym planie umieszcza drugą perspektywę – „ten, za kogo chciałbym, aby mnie brano”. Kreujemy siebie dla podtrzymania statusu społecznego (tak zapewne powiedziałby Pierre Bourdieu)[36], by inni mieli nas za towarzyskich, by nas lubili i manifestowali swoją przychylność klikaniem w ikonkę symbolizującą uniesiony kciuk.

Autoportrety Cahun przywracają powagę fotografowaniu, bo artystka zmienia – likwiduje lub przekształca co najmniej dwa z czterech wymienionych przez Barthesa warunków. Nie ma już „tego, za kogo ma mnie fotograf” i „tego, którym on się posługuje, aby ujawnić swą sztukę”. Jest tylko „ten, za kogo się uważam” i „ten, za kogo chciałbym, by mnie brano”. On-fotograf i ja-model zostają zjednoczeni w celu stworzenia obrazu. Niewątpliwie nadal pozostanie nam obraz Cahun, lecz tym razem mamy pewność, że wszystko to, co wydarzyło się w jej inscenizacji zależało wyłącznie od niej i umiejętności wykorzystania fotograficznego przypadku (przypomnijmy, to surrealiści wymyślili kategorię „przypadku obiektywnego” – *magie circonstancielle*). Cahun przejmuje zatem odpowiedzialność zarówno za powodzenie, jak i ewentualną porażkę jej artystycznych pomysłów. Jeśli była niezadowolona z portretów, to mogła poskarżyć się jedynie sobie. Pozbyła się oczekiwań innych, społecznych masek, pozowania, które miało by potwierdzać jej społeczny status i określać przynależność.

Dlaczego odróżniam tę społeczną mistyfikację od masek/twarzy Cahun? Dlatego, że popularne fotografowanie siebie nie ma tej poznawczej wartości portretu, która polega na nadaniu twarzy znaczenia. Być może wartość autoportretu polega na uświadomieniu jego czytelnikowi (pozostając przy metaforyce „bliskiego czytania”) kulturowych znaczeń z nim wiązanych: pułapki odgrywanych ról (jak czynili to Witkacy i Sherman), dramatu granicznej tożsamości (co odnajdujemy u Cahun), lub nieuchronności przemijania (jakże poruszającej u Opałki). Tymczasem, za sprawą technologii komórkowych i kamer internetowych, osoby fotografowane przez siebie i innych, stwarzają pozory bycia tym, kim najczęściej są tylko częściowo i eksponują najbardziej pożądane towarzysko cechy. Popularne fotografowanie siebie zostało zbanalizowane do odgrywania popkulturowych ról lub technicznego ćwiczenia[37].

35 R. Barthes, *Światło obrazu...*, *op. cit.*, s. 24.

36 Por. P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel, J.-C. Chamboredon, D. Schnapper, *Photography: A Middle-brow Art*, przeł. S. Whiteside, Cambridge 1990.

37 Tak funkcjonuje w internetowych poradnikach dla fotoamatorów i na blogach miłośników fotografii.

Barthesowskie rozdzielenie podmiotów zaangażowanych w procesie fotografowania w interesujący sposób przywołuje klasyczną koncepcję tożsamości społecznej Georga Herberta Meada[38], w którym „jaźń" negocjuje między „ja" podmiotowym (*I*) i „ja" przedmiotowym (*me*). Inaczej powiedzieć można – pomiędzy postrzeganiem „siebie" przez „ja" i tym jak postrzegają „mnie" inni. Fotografia autoportretowa wydaje się stanowić niekończące się rozważanie nad „ja" i „mnie". Tym razem jednak, ocena siebie może odbyć się niejako z zewnątrz – wtedy, gdy oglądamy gotowe już zdjęcie. Społeczny wymiar jaźni, tak ważny w koncepcji Meada z perspektywy pytania o odbiór autoportretu wymaga jednak przeformułowania. Należy zadać sobie pytanie, czy patrząc na własne zdjęcie widzimy siebie? Powiedziałabym raczej, że ponownie zderzamy dwa punkty widzenia: oceniamy siebie tak, jakbyśmy patrzyli jednocześnie na wyobrażenie własnej osoby i na kogoś innego – zobrazowanego poprzez fotografię. Co więcej, możliwość konfrontacji własnego wyobrażenia z cudzym pojawia się tylko wtedy, gdy kogoś drugiego zapytamy o opinię. Mówi o tym wielu autorów fotografii dokumentalnej, że gdy proponują modelom wybór „najlepszego" ujęcia, to opinia fotografowanego rzadko pokrywa się z wyborem fotografującego. W autoportrecie ważność sprawdzenia, czy owo „mnie" jest zgodne z opinią innych, staje się drugorzędna. Wszystko dzieje się wewnątrz podmiotu i kamery.

Ponownie patrzę na twarz Cahun. Widzę jej przymknięte oczy i lekko uchylone usta. Dlaczego na żadnym z autoportretów Cahun się nie uśmiechała? Czy dlatego, by zbuntować się przeciw typowemu nakazowi portretujących fotografów: „uśmiechnij się, leci ptaszek?". A może dlatego, by uśmiech nie przysłonił zadania, które przed sobą stawiała? Jej portrety są tak poważne, bo portretowanie kogokolwiek, a siebie najbardziej, to nie błahostka, jak wydaje się zwolennikom *selfies*. Mówiła o tym pięknie polska znakomita dokumentalistka Zofia Rydet, gdy instruowała swoich modeli, by pozując do zdjęć nie uśmiechali się. Mówiła im, że moment fotografowania „to doniosła chwila. Mnie nie będzie, Ciebie nie będzie, a zdjęcie pozostanie"[39]. Ta powaga jest też obecna w portretach Cahun. Artystka nie uśmiecha się, bo rozpoznanie siebie to najgłębsze życiowe zadanie istoty ludzkiej. Tak przynajmniej uznawał Paul Ricoeur, kiedy pokazywał jak poprzez opowiadanie historii własnego życia można rozpoznać tożsamość jednostki[40]. W autoportretach Cahun opowiada o sobie poprzez wkładanie kolejnych strojów; powielenie twarzy i postaci; czy też

38 Znajdowanie pokrewieństw między myśleniem poststrukturalistycznym i symbolicznym interakcjonizmem nie jest rzadkie, zwłaszcza w perspektywach widzących w Meadzie prekursora działaniowych ujęć tożsamości, por. R.G. Dunn, *Self, Identity, and Difference: Mead and the Poststructuralists*, „The Sociological Quarterly" jesień 1997, nr 4, t. 38, s. 687–705.

39 Ze ścieżki dźwiękowej filmu Andrzeja Różyckiego „Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet", WFO 1989.

40 P. Ricoeur, *Drogi rozpoznania*, przeł. J. Margański, Kraków 2004.

przybranie monstrualnej dwugłowej figury, by zadać samej sobie fundamentalne pytanie: *Que me veux-tu?* (Czego chcesz ode mnie?). Ta wewnętrzna rozmowa nie kończy się, bo czy można mieć kiedykolwiek pewność, kim jesteśmy?

Konkluzja – język autoportretu

Prezentowany tekst jest zaledwie szkicem, efektem prowadzonych przeze mnie od wielu lat badań nad fotograficzną praktyką autoportretową[41]. Fascynuje mnie, jak fotografia, o której mówi się często, że zdolna jest zarejestrować tylko powierzchnię, potrafi doprowadzić do spotkania z artystą? Jak mówią niektórzy, fotografia to przecież „tylko" zdjęcie wyglądu. Być może jednak, ponieważ artysta potrafi starannie podpowiadać kulturowe tropy, to opowieść o esencji tożsamości? Fotografia autoportretowa zdolna jest do przekroczenia granicy powierzchni obrazu, bo dzięki niej widzimy w pełni, jak wykluwa się i urzeczywistnia świadoma jaźń artysty. Jeśli istnieje jakikolwiek język autoportretu, to musi być on oparty na ciągłym wątpieniu we własne ja, niepewności własnego wyglądu i nieustannemu próbowaniu, by go pochwycić.

Twórczość Claude Cahun, mimo upływu lat wciąż wydaje się współczesna, bez względu na jaką drogę jej rozumienia się zdecydujemy. Skromne zdjęcie, którego postrzeganie oparte jest w istocie na złudzeniu, pokazujące artystkę z manekinem, może być opowieścią o kreacji, podwojeniu, czy próbie ukrycia się za kimś innym. Zawiera także potencjał krytyczny, bo odsyła do pytania o to, kto i w jaki sposób narzuca ramy ciału i kto ma nad nim władzę.

Z twarzy na zdjęciu bije powaga i rodzaj smutku. W książce *Double Exposure* Mieke Bal komentowała obraz Caravaggia przedstawiający Meduzę. Obraz zawiera dopisek malarza „nie lękaj się. Ta kobieta nie zabija. Jest tylko obrazem"[42]. Badaczkę zastanawia, kto w tej opowieści był bardziej przerażony: zamrażani spojrzeniem potwora? Czy sama Meduza własnym widokiem? Pisze Bal: „Meduza odwraca wzrok, i sama wygląda na przerażoną"[43]. Coś z tego lęku odnajdujemy w fotografii, gdy z niepokojem zdarza się nam spojrzeć na własny wizerunek. Pytamy wtedy: czy to na pewno ja? Czy Cahun przestraszyła się tego, co zobaczyła na swoich wizerunkach? Cahun była odważna na wiele sposobów – i jako artystka wybierająca androgyniczne imię, i żyjąc według własnych zasad, i jako rewolucjonistka. Spoglądając we własne oblicze nie przestraszyła się, lecz szukała dalej. Wiedziała, że fotografia to tylko obraz.

41 Por. M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2008.
42 M. Bal, *Double Exposures: The subject of Cultural Analyses*, London 1996, s. 57.
43 *Ibidem*, s. 60.

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.09

Katarzyna Witas

98—107

Lalka w wielkim świecie ***mody***

Centralne Muzeum Włókiennictwa
w Łodzi

Ogniwem łączącym scenografię, kostiumologię, teatr oraz wystawiennictwo jest gra przedmiotów. Jednym ze wspólnych obiektów dla teatru oraz sztuki ubioru jest lalka. Stanowi ona wartość samoistną w szczególnej odmianie teatru, jaką jest teatr lalek, natomiast w wypadku wystaw kostiumologicznych i targów mody – odpowiednikami lalek są najczęściej manekiny. Towarzyszące ludzkości od wielu tysiącleci lalki, nie tylko pełniły rolę zabawek, ale od zawsze posiadały również znaczenia magiczne i symboliczne.

Materiały, z jakich na przestrzeni wieków powstawały lalki cechuje ogromna różnorodność gatunkowa: poczynając od słomy, drewna poprzez glinę, terakotę, papier, gips, wosk, a kończąc na lalkach porcelanowych, biskwitowych i wreszcie celuloidowych, plastikowych oraz winylowych. Wiernie i szczegółowo wykonane ubranka pomagają uczonym w ustalaniu okresów, z jakich pochodzą poszczególne okazy. Pod względem kolekcjonerskim najbardziej wartościowe są lale, których stroje i fryzury odzwierciedlają modę panującą w okresie ich powstania.

Osobny świat w państwie lalek tworzą miniaturki, zamieszkujące całymi rodzinami w domkach przygotowanych dla nich z podobną starannością. Domki dla lalek

były znane już w starożytności, jednak złoty okres mody dla tych zabawek rozpoczyna się w XVII wieku. Pierwotnie były one produktem przeznaczonym dla bogatej klienteli. Spełniały bardziej funkcje gablot niż zabawek. Eksponowano w nich kolekcje cennych przedmiotów. Niejednokrotnie były to kilkupiętrowe bogato wyposażone kamienice, w których wnętrzach kryły się zbiory kosztownych miniaturowych obiektów, takich jak: prawdziwe obrazy, porcelana czy srebra[1]. Zamieszkujące je lalki-miniaturki odgrywały (tak jak aktorzy) przeróżne sceny i funkcjonując w otoczeniu, które można porównać do teatralnej scenografii, mimo woli stawały się przekaźnikami wiedzy na temat modnego stroju. Przykładem lalek, które nie pełniły funkcji zabawek, były również figurki używane od XVI wieku przez malarzy i rzeźbiarzy jako modele do studiów artystycznych (po dzień dzisiejszy w sklepach dla plastyków można kupić ich odpowiedniki wykonane z drewna)[2].

Dawne lalki przedstawiały zazwyczaj ludzi w dojrzałym wieku. Widać to na portretach dziewczynek z lalkami. Zabawki te, podobnie jak i same dzieci, ubrane są w reprezentacyjne stroje, identyczne z tymi, jakie wymuszała etykieta na dorosłych.

Zminiaturyzowane formy odzieży powszechnie kojarzą się z ubrankami dla lalek, ale w historii ubioru odnaleźć można dowody na to, iż pełniły one także ważkie funkcje kulturowe. Władcy Francji, począwszy od XIV wieku, wysyłali na inne dwory tzw. lalki wzorcowe, ubrane według najnowszych tendencji panujących w ówczesnej modzie i spełniające rolę – tak dziś nieodzownych – wydawnictw żurnalowych. Tego typu lalki stały się ambasadorkami mody francuskiej. W XVIII wieku, w związku z poleceniem płynącym z Wersalu, co miesiąc wykonywano także pełnowymiarowe lalki-manekiny ubrane według najnowszej dworskiej mody – one również były rozsyłane po europejskich dworach i miały stanowić o prestiżu francuskiej kultury. Rozsyłanie lalek wzorcowych było dla ich wykonawców intratnym interesem. Po rewolucji francuskiej, gdy forma i krój strojów uległy uproszczeniu, dworskie manekiny zostały wyparte przez typ modela, który do dziś jest dziecięcą zabawką – płaską lalką wyciętą z kartonu. Papierowe lalki z własną modną garderobą były we Francji ulubienicami małych dziewczynek również w czasie kryzysu lat 40. i 50. XX wieku[3]. W dziewiętnastowiecznym Paryżu wykonywano tzw. lalki-modnisie lub paryżanki. Były one zaprojektowane tak, aby jak najkorzystniej pokazać wyszukane stroje, co często prowadziło do zachwiania proporcji ich sylwetek. W latach 70. XIX wieku, aby dobrze prezentowały się suknie z turniurami, lalki te posiadały np. niezwykle szczupłe talie, przesadnie szerokie ramiona oraz obfite biodra. Oryginalne stroje wczesnych lalek tego typu są ręcznie robionymi kopiami ówczesnych modnych kreacji, natomiast po roku 1880 ubranka szyte były już fabrycznie. Lalki w ubraniu, były droższe, jednak

1 Por. T. Lewicki, *Urok dawnych lalek*, „Gazeta Antykwaryczna" 2002, s. 30–33.
2 *Ibidem*.
3 *Ibidem*.

nigdy nie sprzedawano lalek całkowicie nagich – miały na sobie, co najmniej, muślinowe koszulki, pończochy i buty. Pełne wyposażenie lalki obejmowało 3 suknie na każdą okazję, kilka par butów i niezbędne akcesoria mody[4]. „Tak jak ludzkie elegantki, lalki w 1865 roku nosiły taftę, kaszmir i morę, w 1868 szydełkowe kostiumy, w 1875 roku stroje narodowe, w 1885 kolonialne. Odkrycie biegunów przyniosło strój eskimoski, a początek XX wieku mundury i stroje sportowe"[5]. W XIX wieku modne były lalki portretowe. Osobą szczególnie często przedstawianą była królowa Wiktoria, która *nomen omen* w dzieciństwie poświęcała dużo czasu „zminiaturyzowanej modzie", własnoręcznie sporządzając kosztowne suknie dla kolekcjonowanych przez siebie lalek.

W XX wieku miniaturowymi wersjami strojów zainteresowali się najwięksi kreatorzy mody. Niektórzy z nich, tak jak uchodząca w okresie międzywojennym za prekursorkę sztuki krawieckiej Madeleine Vionnet, na lalkach-manekinach tworzyli pierwsze „szkice" projektowanych przez siebie ubiorów[6]. Dla innych lalka i odszyte w mniejszej skali ubrania stanowiły (i wciąż stanowią) jeden ze sposobów rozpowszechniania mody. Na szczególną uwagę w kontekście lalki w świecie mody zasługuje wystawa *Teatr mody* (*Théâtre de la Mode*), która miała swoją premierę we Francji w marcu 1945 roku. Za pomocą nietypowej prezentacji udowodniono, że Paryż mimo powojennego kryzysu pozostał stolicą mody. Lalki z drutu i gipsu o wysokości 60 cm (autorzy: Éliane Bonabel – sylwetki, Joan Rebull – główki), zostały ubrane przez projektantów wiodących domów mody (m.in. Schiaparelli, Fath, Hermès, Ricci, Balenciaga, Worth, Lelong, Madame Grés). Ubrania i akcesoria mody (takie jak buty, kapelusze, bielizna, torebki, biżuteria) wykonano z taką samą starannością, z jaką tworzy się modele naturalnej wielkości. Całości dopełniła scenografia zaprojektowana przez znanych artystów (wśród nich znaleźli się Christian Bérard i Jean Cocteau). Na aranżację, spełniającą w tym wypadku identyczną rolę jak scenografia teatralna, składał się m.in. teatr ze sceną i widownią, zapełniony widzami i aktorkami, scenki z paryskich ulic oraz prywatnych wnętrz mieszkalnych. Wystawa święciła tryumfy we wszystkich stolicach Europy, następnie zawitała do Stanów Zjednoczonych. Przez wiele lat *Teatr mody* uchodził za zaginiony. Został odnaleziony dopiero w latach 80. XX wieku. Obecnie lalki należą do zbiorów Maryhill Museum of Art w Goldendale[7]. Odniesienie twórców tej nietypowej wystawy do teatru nie powinno zaskakiwać. Współcześnie pokaz mody został podniesiony do rangi prawdziwego widowiska o niejednokrotnie wyrafinowanej scenografii, rozbudowanym scenariuszu,

4 Por. *Antyki. Encyklopedia*, J. Miller (red.), przeł. Anna Demska, Muza SA, Warszawa 2000, s. 440–441.
5 T. Lewicki, *Urok dawnych lalek*, *op. cit.*, s. 30–33.
6 Por. G. Lehnert, *Historia mody XX wieku*, przeł. M. Mirońska, Könemann, 2001, s. 29.
7 *b.a. Théâtre de la Mode*, http://www.maryhillmuseum.org/visit/exhibitions/ongoing-exhibitions/theatre-de-la-mode; http://thecuttingclass.com/post/6244480288/theatre-de-la-mode, [data dostępu: 10.09.2015].

efektach dźwiękowych i oświetleniowych. Jest to wydarzenie o „teatralnej formie" wyreżyserowane w każdym najdrobniejszym szczególe, w którym role aktorów pełnią modele i modelki. Materiały zdjęciowe Narodowego Archiwum Cyfrowego dowodzą, że w okresie międzywojennym pokazy mody często odbywały się na deskach teatrów, a w rolę modeli i modelek wcielali się zawodowi aktorzy[8].

Teatr mody z 1945 roku stał się natchnieniem dla twórców wystawy z 2014 roku, wystawy miniaturowych sukienek domu mody Diora zatytułowanej *Mały teatr Diora* (*Le Petit Théâtre Dior*). To wystawa podróżująca – pierwszym miastem do, którego trafiła było Chengdu w Chinach (maj–czerwiec 2014 rok). Dzięki dwunastu, ruchomym instalacjom wizualnej kompozycji, odwzorowanym z dbałością o detale oraz walory estetyczne, na wystawie można było prześledzić całą historię domu mody Diora. Wśród odtworzonych w zmniejszonych wymiarach kreacji znalazły się słynne modele, np. Miss Dior z 1949 roku i wiele innych. Wszystkie zostały stworzone zgodnie ze sztuką *haute couture*, a więc wymagały takiej samej precyzji i rygoru jak pełnowymiarowe wzorce. Oglądając video promujące wystawę, mamy wrażenie, jakbyśmy znaleźli się w świecie baśni. Piękne, bogato zdobione kreacje, ruch i delikatna muzyka przenoszą nas do niezwykłej krainy[9].

Ponownie cofnijmy się w czasie. Formuła zastosowana przy tworzeniu paryskiego *Teatru mody* z 1945 roku miała swoją kontynuację w 1948. W geście wdzieczności za pomoc przysłaną przez Amerykanów, Francuzi przygotowali pociąg wdzięczności – wagony wypełniono różnymi podarunkami, od ręcznie wykonanych dziecięcych zabawek po dzieła sztuki. Każdy amerykański stan miał otrzymać jeden wagon z prezentami. Podjęto wtedy decyzję o stworzeniu zestawu takich samych manekinów jak te, które powstały w 1945 roku. Tym razem tematem wiodącym nie była jednak moda współczesna, a ewolucja w modzie. Podobnie jak za pierwszym razem w projekcie wzięli udział znani projektanci mody. Każdy kreator zaprojektował kostium z wybranego przez siebie okresu, z lat 1715–1906. Wiedzę czerpano z dzieł sztuki, literatury i żurnalowych ilustracji historycznych. Teraz także czołowi styliści fryzur stworzyli uczesania i zadbano o każdy detal. Konstrukcja z drutu zastosowana przy wykonaniu manekinów zapewniała elastyczność konieczną, aby odtworzyć gesty charakterystyczne dla poszczególnych epok. Kolekcja najpierw trafiła do Brooklin Museum, a następnie do Instytutu Ubioru w Metropolitan Museum. Lalka otwierająca kolekcję, której strój nawiązywał

8 Por. http://audiovis.nac.gov.pl/search/4d54f88b663f517eafea2d8c04d3ba18:1/, [data dostępu: 10.09.2015].

9 YouTube film, „Le Petit Théâtre Dior – The Exhibition", http://www.youtube.com/watch?v=U7Ijqa0VTM0 [data dostępu: 10.09.2015]; YouTube film, „Le Petit Théâtre Dior – Making of Mexique dress", http://www.youtube.com/watch?v=GFatSl0mq_M, [data dostępu: 10.09.2015]; b.a., *Dior inaugurates „Le Petit Théâtre Dior" exhibition of miniature dresses in China,* http://www.hgissue.com/new/dior-inaugurates-le-petit-theatre-dior-exhibition-of-miniature-dresses-in-china/ http://www.dior.com/magazine/int_en/News/Final-Adjustments, [data dostępu: 10.09.2015].

do roku 1715, wykonana była przez dom mody Marcela Rochasa, zaś tę reprezentującą rok 1906 zaprojektowała Elsa Schiaparelli. Uwagę zwraca fakt, że większość spośród kreatorów, którzy mieli się inspirować wybranym okresem mody, by stworzyć własną lalkę, wybrała stroje historyczne, których cechą charakterystyczną była mocno podkreślona talia. Inspiracja ta wprowadzała tym samym, do zminiaturyzowanych replik strojów historycznych, ducha nowych tendencji, jakie pojawiły się w modzie po II wojnie światowej. Inna grupa twórców skłaniała się w kierunku podkreślenia odmienności stylistycznej charakterystycznej dla własnej twórczości projektanckiej – np. Madame Grés nawiązała do strojów z roku 1808, gdyż ich forma była bliska właściwym dla niej projektom wspaniałych sukni inspirowanych rzeźbą antyczną[10].

W latach 50. XX wieku, po Wielkiej Brytanii podróżowała inna znana lalka – Miss Virginia Lachasse. Jej podróże łączyły się ze zbiórką pieniędzy na londyński fundusz dla niewidomych. Miss Virginia Lachasse była miniaturowym, woskowym manekinem wyposażonym w pełen asortyment odzieży (uszytej w odpowiednim rozmiarze w domu mody Lachasse) oraz dodatków, które uznawano w owym czasie za niezbędne dla eleganckiej kobiety. Lalka posiadała nawet kuferek kosmetyczny z wyrobami firmy Yardley[11].

Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi także dysponuje zminiaturyzowanymi strojami. W końcu lat 90. XX wieku, w ramach cyklu *Z wizytą w muzeum* – zorganizowano wystawę *Strój kobiety z okresu secesji*, na której zaprezentowane zostały prace dyplomowe uczniów Zespołu Szkół Odzieżowych nr 1 w Łodzi (kuratorem wystawy była st. kustosz Barbara Bator). Na 25 manekinach krawieckich (o wysokości 90 cm) wyeksponowano 89 elementów odzieży stanowiącej repliki ubioru secesyjnego. Prace zostały zrealizowane przez uczniów pod merytoryczną opieką mgr Marii Wojciechowskiej-Zalewskiej. Przygotowując się do trudnego zadania młodzi adepci sztuki krawieckiej mieli okazję zapoznać się z materiałami ikonograficznymi, udostępnionymi przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi oraz z autentycznymi obiektami pochodzącymi z przełomu XIX i XX wieku, znajdującymi się w zbiorach Działu Odzieży tego muzeum. W 2010 roku Zespół Szkół Odzieżowych nr 1 w Łodzi przekazał muzeum kolekcję, wzbogaconą o kolejne realizacje – repliki ubiorów typowych dla okresów historycznych począwszy od średniowiecza aż po XIX wiek.

Wspomniany wcześniej *Teatr mody* z 1945 roku stał się także inspiracją dla wielbicieli oraz kolekcjonerów współczesnych lalek. Powstały jego kopie, w których wykorzystywano lalki typu Barbie. Czyż jednak lalka Barbie – wcielająca się w postaci modelek, gwiazd estrady i bohaterów filmowych, posiadająca ogromne kolekcje

10 P. Szaradowski, *Lalki…*, http://muzealnemody.blogspot.com/2010/08/lalki.html, [data dostępu: 10.09.2015].

11 C. Blackman, *100 lat mody*, przeł. E. Romkowska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2013, s. 200.

biżuterii oraz strojów, których projektantami bywają również sławni kreatorzy mody – w przewrotny sposób nie stanowi kwintesencji wielowiekowych tradycji? Dzięki odpowiednim „kostiumom" jak i towarzyszącej scenografii lalka ta mogła i wciąż może odgrywać rozmaite role – pielęgniarki, gospodyni domowej, stewardessy lub modnej damy, itd.

W latach 50. XX wieku, w których narodziło się pojęcie „nastolatka", pojawiły się również nastoletnie lalki z biżuterią, w pończochach, butach na wysokich obcasach i w modnych kreacjach. To one utorowały drogę najsłynniejszej lalce świata. Lilli, poprzedniczka lalki Barbie była dziełem gazety „Bild". Bohaterka historyjki obrazkowej miała ucieleśniać i zarazem upowszechniać nowy wizerunek kobiecości. Jej ciało emanowało seksapilem. W plastycznym wariancie z 1955 roku, Lilli przeobraziła się w modelkę odzianą w stroje będące zawsze ostatnim krzykiem mody i umieszczaną w rozmaitych sceneriach[12].

Lalka Barbie pojawiła się na rynku w 1959 roku, gdy firma Mattel zakupiła prawa autorskie do lalki Lilli i wyprodukowała ją w nowej odsłonie w USA. Ruth Handler, założycielka firmy Mattel, marzyła o stworzeniu amerykańskiej lalki – modelki nowej generacji, wyposażonej w niezliczone modne stroje i dodatki, które można by kupować oddzielnie. Lalka Barbie firmy Mattel zadebiutowała w 1959 roku na nowojorskich Targach Lalek. Kupcy byli z początku sceptyczni, gdyż ta niewielka (29 cm) lalka-modelka zupełnie nie przypominała ówczesnych dziecinnych zabawek[13]. Od chwili swoich narodzin Barbie (niezależnie od oceny walorów estetycznych samej lalki) miała być uosobieniem kobiety modnej, urzeczywistnieniem marzeń małych dziewczynek. Począwszy od lat 50. aż do dziś jej garderoba, makijaż i fryzury nawiązują do tendencji obowiązujących w modzie kolejnych dekad. Pierwszym uczesaniem Barbie był modny koński ogon i podwinięta fryzowana grzywka.

Począwszy od lat 90. oszałamiające kreacje tworzyli dla lalki Barbie projektanci firmy Mattel, m.in.: Carol Spencer, Cynthia Young, Kitty Black-Perkins, Byron Lars, Nolan Miller[14]. W tym czasie Barbie nabiera też cech gwiazdy. Ubrana w wierne kopie sławnych hollywoodzkich kostiumów wciela się w role legend srebrnego ekranu. W tej samej dekadzie pojawiła się realistyczna Barbie, która miała aż 91 cm wzrostu[15]. Wszystkie elementy odzieży i akcesoria mody mogła dzielić ze swoja małą właścicielką. W 2009 roku Li Edelkoort, *trendsetterka* zaliczana przez magazyn „Time" do grona 25 najbardziej wpływowych postaci świata mody uznała, że lalka Barbie (obchodząca wtedy 50. urodziny) stanowi doskonałe świadectwo mody minionych lat. W przygotowanej przez Li Edelkoort wizualizacji trendów na zimę 2010/11

12 Por. G. Lehnert, *Historia mody XX wieku*, *op. cit.*, s. 52.
13 Por. *Barbie. Świat mody*, K. Dolan (red.), przeł. M. Fabianowska, M. Nagórska, Warszawa 2001.
14 *Ibidem*.
15 *Ibidem*.

(wystawa *Archeologia przyszłości, 20 lat przewidywania trendów* prezentowana w Instytucie Niderlandzkim w Paryżu między 22 stycznia a 8 marca 2009 roku), modelki zostały zastąpione właśnie tego typu lalkami. Wartość estetyczna lalki Barbie może wywoływać dyskusje, ale faktem jest, że ta popularna zabawka w czasie swojej wieloletniej kariery nosiła stroje projektowane m.in. przez: Philipa Treacy, Rei Kawakubo, Martina Margiela, Yvesa Saint Laurenta , Billa Blassa. Bob Mackie, słynny jako projektant strojów dla teatru, filmu i telewizji, wniósł w świat Barbie swoją własną, pełną bajkowego przepychu, twórczą wizję.

W 1999 roku warszawski Dom Aukcyjny „Rempex", z okazji 40-lecia lalki Barbie zorganizował charytatywną aukcję, na której licytowane były lalki z serii dla kolekcjonerów. Jako unikaty, sprzedane zostały tam lalki ubrane specjalnie na ten cel, przez zagranicznych jak i polskich projektantów (np. Grażynę Hase, Barbarę Hoff, Jerzego Antkowiaka, Joannę Klimas, Xymenę Zaniewską i innych)[16].

Niekonwencjonalną formę przyjęła, zorganizowana w 2008 roku, retrospektywna wystawa słynnego duetu holenderskich kreatorów Victor & Rolf (Victora Horstinga i Rolfa Snoerena). Wystawa obejmowała ich wszystkie kolekcje z lat 1993–2008. W londyńskiej galerii sztuki – Barbican Art Gallery stanął olbrzymi, sięgający drugiego piętra dom dla lalek. Stroje wyeksponowano na około 50 lalkach wykonanych ręcznie z porcelany, stanowiących odzwierciedlenie wyglądu modelek, prezentujących podczas autentycznych pokazów poszczególne zestawy ubiorów. Lalki te miały przygotowane peruki z naturalnych włosów, a także makijaż na wzór prawdziwych modelek.

W jednym z wywiadów projektanci oświadczyli, że wykonanie każdej skopiowanej z wielką dbałością o szczegóły i odpowiednio zmniejszonej kreacji, zajęło dwa razy więcej czasu niż uszycie oryginału. Za większymi lalkami-manekinami ubranymi w kreacje naturalnej wielkości, stojącymi w pozostałych salach galerii, wyświetlano filmy z pokazów mody. W ten sposób wystawa dała możliwość prześledzenia całej wspólnej kariery kreatorów. Projektanci w wywiadzie dla francuskiego tygodnika „Figaro Madame" twierdzili, że pomysł domku dla lalek i samych lalek pokazuje, iż ich kolekcje są ze sobą powiązane. Byli zadowoleni z tego, że lalki nadawały też całej prezentacji nieco „surrealistyczny efekt"[17].

Kreacje wielkich współczesnych projektantów oscylują na pograniczu sztuk plastycznych i świata teatru. Ubiory proponowane przez wspomniany duet artystyczny to żyjące własnym życiem modele nawiązujące do literatury, muzyki, malarstwa, filmu i historii. To zrozumiałe, że tego typu realizacje wymagają oryginalnych sposobów prezentacji. Nowatorskie spojrzenie na ten problem prezentowała już w okresie

16 Por. *Celebrating forty years of dreams. Barbie. Aukcja lalek Barbie*, Dom Aukcyjny Rempex w Warszawie (oprac.), Warszawa 1999.

17 Por. C. Evans, S. Frankel, *The House of Viktor & Rolf at the Barbican*, http://www.dezeen.com/2008/07/14/the-house-of-viktor-rolf/, [data dostępu: 10.09.2015].

międzywojennym wielka konkurentka Chanel – Elsa Schiaparelli (1890–1973). W ekscentrycznych projektach strojów jej autorstwa widoczny jest wpływ dadaizmu i surrealizmu. Sztuka nie była dla niej jedynie źródłem inspiracji, starała się bezpośrednio wprowadzać ją w swoje projekty. Fragmenty dzieł Salvadora Dali były drukowane lub haftowane na sukniach jej autorstwa. Jako, że Schiaparelli stawiała przede wszystkim na efekt zaskoczenia, do którego zmierzała sztuka awangardowa, dekoracje witryn jej salonu również przygotowywali wielcy artyści z kręgu surrealizmu. Zarówno, manekiny jak i inne rekwizyty, które się na nich pojawiały były przedstawiane w konwencji odrealnionej, a całość niejednokrotnie przypominała scenografię żywcem wziętą z teatru lalek. Współcześnie, twórcy witryn znanych domów handlowych i sklepów również niejednokrotnie inspirują się światem teatru i lalką[18].

W ten sposób przechodzimy do osobnego zagadnienia – manekinów. Współcześnie, ekspozycje mody w muzeum często w przewrotny sposób bywają niezwykłą manifestacją sztuki, w której moda stanowi tylko jeden z elementów wyrazu. Jedną z cech wystaw kostiumologicznych zawierających w sobie elementy „scenograficzne" jest wykorzystanie manekinów całopostaciowych. Manekiny stylizowane zgodnie z potrzebami plastycznymi ekspozycji, w wypadku prezentowania kreacji współczesnych projektantów mody, przybierają często futurystyczne formy lub mają odrealnioną kolorystykę. Stają się wraz z kreacją i otoczeniem jednością. Analogiczna relacja zachodzi zwykle między poszczególnymi elementami dzieła sztuki. W wypadku wystaw kostiumologicznych prezentujących modę historyczną ideał stanowią natomiast manekiny, które są poddane stylizacji, zgodnej z epoką prezentowanego stroju oraz mogą przyjmować naturalistyczne pozy. Ubiór należy rozpatrywać bowiem, rekonstruując w miarę możliwości jak najwięcej szczegółów. Ważną rolę odgrywają gesty charakterystyczne dla postaci z danej epoki, ponieważ strój to również sposób bycia. Wzorcową postawę przejawia w tej kwestii Instytut Ubioru w Kioto.

Dzięki Fundacji Prady w Mediolanie (w 2010 roku) można było oglądać intrygującą wystawę zatytułowaną *The Giacometti Variations*. Współczesny artysta, John Baldessari, zainspirowany twórczością szwajcarskiego rzeźbiarza Giacomettiego i pracą Edgara Degasa – *La Petite Danseuse de Quatorze Ans*, stworzył 4,5 metrowe rzeźby ze stali i żywicy, pomalowane na kolor brązu, i „ubrał" je.

18 Por. b.a., *artykuł poświęcony dekoracji wystaw dla magazynu „Printemps"*, http://spacerynadsekwana.blox.pl/tagi_b/131854/wystawy-sklepowe.html, [data dostępu: 10.09.2015], T. Winstead, *Fashion Windows is a great place to learn more about visual display and its impact on fashion retailing.*, http://fashionnation1on1.wordpress.com/2010/04/06/fashion-windows-is-a-great-place-to-learn-more-about-visual-display-and-its-impact-on-fashion-retailing/, [data dostępu: 10.09.2015], b.a., *New York City Fashion Windows*, http://redpoppyfashion.blogspot.com/2010/11/new-york-city-fashion-windows.html, [data dostępu: 10.09.2015].

Dziewięć kobiecych figur – lalek-manekinów rozstawiono w taki sposób, jakby brały udział w pokazie mody. Jak mówił sam artysta wysokość i szczupłość rzeźb odnosiła się też do wyglądu modelek na wybiegach. „Wariacje" autora z jednej strony odwołują się do „kostiumowych" archetypów, np. trencza Bogarta z „Casablanki" czy balerin Dorotki z „Czarnoksiężnika z Krainy Oz", z drugiej zaś strony artysta nawiązuje do problemu współczesnego przetwarzania tych wzorów. Cały projekt opiera się na potencjale, jaki daje zestawienie rzeźby – dzieła sztuki z lalką-manekinem przeznaczonym do prezentowania ubioru[19]. Opis tego działania stanowi podsumowanie mojej wypowiedzi, gdyż to jeden z najlepszych przykładów na istnienie dialogu między światem sztuk plastycznych, teatrem, kinem i modą[20].

19 Por. *Kolekcja ubioru Instytut w Kioto. Moda. Historia mody XX wieku,* A. Fukai (red.), przeł. S. Majewska, Taschen, 2002.

20 Por. b.a., *The Giacometti Variations, an Original Project by John Baldessari, at the Prada Foundation*, http://artdaily.com/news/42241/The-Giacometti-Variations--an-Original-Project-by-John-Baldessari--at-the-Prada-Foundation#.VB_TRGM436c, [data dostępu: 10.09.2015].

R / III

Ciało
jako narracja

108—173

fot.
PAWEŁ_FABJAŃSKI
>
Thami: Boss Models
www.fabjanski.com



https://doi.org/10.18778/8088-155-6.10

Maxine Leeds Craig

110—119

Tańczący prezydenci

Uniwersytet Kalifornijski w Davis / Stany Zjednoczone

Ruch implikuje życie. Bezruch, jako przerwa między jedną a drugą czynnością, czy też zatrzymana na moment poza, jest zawsze przejściowy. Po chwili znów się poruszamy. Chodzimy, przemieszczamy się pojazdami, tańczymy. Sposób, w jaki się poruszamy, odróżnia nas od innych, mówi wiele o tym, kim i czym jesteśmy, zdradza naszą osobowość i pozycję społeczną. Ruch może sprowadzić na nas zaszczyty lub niesławę.

O ruchu i jego związku z hierarchią społeczną zaczęłam rozmyślać przy okazji wywiadów z byłymi „królowymi piękności", które przeprowadzałam na potrzeby swoich badań nad lokalnym konkursem dla Afroamerykanek *Miss Bronze*, który odbywał się w latach 60. w Kalifornii[1]. Z początku zajmowałam się wyłącznie tym, co zostało uwiecznione na nieruchomych fotografiach. Analizowałam zdjęcia uczestniczek zamieszczone w programach konkursowych oraz gazetach i zastanawiałam się, w jaki sposób postrzeganie piękna, choćby pozytywne wartościowanie jasnej lub ciemnej karnacji albo prostych lub kręconych włosów, zostało ukształtowane przez okoliczności historyczne i panujący aktualnie klimat polityczny. Zapytałam byłe miss o ich włosy i kolor skóry. Z ich wypowiedzi wynikało, że te cechy fizyczne miały duże znaczenie w rywalizacji o koronę najpiękniejszej, ale – jak zauważyłam – wszystkie opowiadały o tym z perspektywy chodzenia, tańca czy wsiadania i wysiadania z samochodu. Sposób w jaki mówiły, zwrócił moją uwagę na kwestię ruchu.

Zaproszone do podzielenia się swoimi wspomnieniami trzydzieści lat po udziale w *Miss Bronze*, dawne królowe piękności opisywały, w jaki sposób uczono je ruchu. Choć nabór do konkursu odbywał się na podstawie wyglądu, wszystkie uczestniczki usłyszały, że ich sposób chodzenia nie jest odpowiedni do konkursu piękności. Organizatorzy uczyli je płynnie stąpać na szpilkach i pokazywali, jak wykonać obrót na końcu wybiegu. Instruowano je także, jak elegancko wysiąść z samochodu w krótkiej spódnicy. Trening ten pozostawił trwałe ślady w ich umysłach, a być może także ciałach. Kiedy zostały poproszone o opisanie swoich wspomnień z konkursu, podkreślały brak naturalności, a w niektórych przypadkach trudności związane z powtórną nauką chodzenia. Jedna z byłych uczestniczek konkursu, wyraziła swój sceptycyzm wobec pomysłu adaptowania nienaturalnego dla siebie sposobu chodzenia.

1 M.L. Craig, *The Color of an Ideal Negro Beauty Queen: Miss Bronze 1961–1968*, [w:] *Shades of Difference*, E. Nakano (red.), Stanford 2009.

Socjolog, Beverley Skeggs, zwróciła uwagę na ambiwalencję, jakiej doświadczają brytyjskie kobiety z klasy pracującej wobec symboli kobiecości typowych dla klasy średniej[2]. Badaczka zauważyła, że znajdują przyjemność w naśladowaniu tego ideału, mając jednak świadomość, że nie jest on dla nich naturalny. Kultura w szerszym znaczeniu, umiejscawia je na pozycjach peryferyjnych wobec dominujących norm kobiecości. Wspomnianej uczestniczce konkursu, która opisywała swój krok jako nienaturalny, przeszkadzało poczucie, że jej ciało nie pasuje do chodu miss. Królowe piękności są przecież, może nie władczyniami, ale ucieleśnieniem dominującego w danym kraju ideału kobiecości. Jej poczucie nieadekwatności było konsekwencją nie tylko jej robotniczego pochodzenia, ale także rasy. Kobieta tłumaczyła, że jej chód byłby odbierany w kontekście całości wyglądu. Była świadoma, że kolor skóry, tekstura i długość włosów oraz budowa ciała w realiach społeczeństwa podzielonego według rasy, koloru skóry i klasy, nadawały jej określoną pozycję w strukturze społecznej. Czuła, że jej nowo wyuczony chód nie pasuje do całości obrazu i była zaniepokojona tym, co może o niej powiedzieć. Może naznaczy ją jako oszustkę? A może za aspirowanie do roli, której odmawia się ciemnoskórym kobietom, spotka ją społeczny ostracyzm? Zarówno uczestniczki, jak i organizatorzy przygotowujący kobiety do konkursu, zdawali sobie sprawę z wagi sposobu poruszania się. Ruch umiejscawia nas w fizycznej i społecznej przestrzeni, niekiedy jednak pewne gesty lub niektóre elementy wyglądu zakłócają nasze społeczne postrzeganie. Sposób, w jaki się poruszamy, może dopełniać całości obrazu lub tworzyć bardziej złożoną, a niekiedy wręcz wewnętrznie sprzeczną narrację.

Zajmijmy się teraz cielesnością przywódców. Pierwszym, co uderza, kiedy pomyśli się o ciałach amerykańskich zwierzchników państwa jest fakt, że są one skrzętnie chronione przed publiczną uwagą. Prezydenci i kandydaci do fotela ubierają się w sposób, który ukrywa ich figurę. Stoją sztywno lub kroczą pewnie w skórzanych półbutach. Ich klasycznie skrojone ciemne garnitury szczelnie zasłaniają kryjące się pod spodem kształty, eliminując wszelką odrębność i odwracając od nich uwagę odbiorców[3]. Jeśli, zamiast odwracać wzrok, przyjrzymy się prezydenckiej anatomii, zobaczymy mężczyzn, którzy ucieleśniają typowy dla danego kraju model męskości, podobnie jak królowe piękności stanowią ucieleśnienie narodowego ideału kobiecości[4]. Ciało prezydenta jest manifestacją prawa do przywództwa i reprezentacji narodu. Współcześnie rozumiana władza uosabiana jest przez odziane w garnitur, stojące, kroczące lub siedzące ciało prezydenta.

2 B. Skeggs, *Formations of Class and Gender*, Thousand Oaks 1997, s. 104–106.
3 Por. S.B. Kaiser, J. Hethorn, *Political Candidates and Dress*, [w:] *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, T. III: *The United States and Canada*, 2014.
4 Dyskusja na temat konkursów piękności i narodowych ideałów urody, por.: S. Banet-Weiser, *The Most Beautiful Girl in the World*, Berkeley 1999; B. Roberts, *Pageants, Parlors and Pretty Women*, Chapel Hill 2014.

Ciało, które konwencja i klasyczny garnitur każe nam ignorować, dobrze obrazuje sposób, w jaki cielesność może umacniać lub osłabiać pozycję władzy. Prezydent, który nie wygląda „po prezydencku", na przykład jest zbyt tęgi lub jest kobietą, może zostać uznany przez prasę, a w konsekwencji wyborców, za osobę nieodpowiednią na to stanowisko. Kandydaci, których aparycja wyróżnia ich na tle dotychczasowych prezydentów, biorąc udział w kampanii, muszą zmierzyć się z pytaniami dotyczącymi ich wyglądu fizycznego i rozwiać wątpliwości, czy są odpowiednimi do tej roli.

Badaczka feministyczna Lauren Berlant zauważa, że możliwość odwrócenia uwagi od ciała jest przywilejem właściwym tylko osobom z wierzchołka hierarchii społecznej. Wszyscy dotychczasowi prezydenci Stanów Zjednoczonych byli mężczyznami. Przybranie pozy prezydenckiej, czyli takiej, w której ciało przestaje być zauważane, jest dla białego mężczyzny łatwiejsze niż dla osoby innej płci lub rasy. Badaczka uważa, że w Stanach Zjednoczonych odmówiono „realnej władzy" kobietom wszystkich ras i Afroamerykanom obu płci, ponieważ te właśnie grupy „nigdy nie otrzymały przywileju ukrywania ciała"[5]. Biali mężczyźni w mniejszym stopniu niż kobiety (niezależnie od rasy) i kolorowi mężczyźni są prezentowani publicznie jako obiekty seksualne i definiowani w kategoriach ciała. Według Berlant, mężczyźni „dzięki temu, że utrzymują władzę symboliczną, wydają się odcieleśnieni, a wręcz abstrakcyjni"[6]. Odcieleśnienie to pozwala im reprezentować naród jako całość, a nie tylko jedną z jego części. Argument Berlant, dotyczący widzialności i niewidzialności władzy, pozwala dostrzec, co dzieje się z osobami, które nie są w stanie uciec od swojej cielesności. Pozbawione prawa do odciągania uwagi od swoich ciał kobiety częściej są umiejscawiane po nieracjonalnej stronie podziału ciało/umysł i oceniane jako nadmiernie emocjonalne, zbyt podatne na współczucie oraz niezdolne do utrzymania dystansu niezbędnego do rządzenia. Ich ciała nie są traktowane abstrakcyjnie, ale jako fizyczny konkret i dlatego opinie na temat kobiet zostają powiązane z kryterium oceny kobiecego ciała. Wiarygodność kobiet jest kwestionowana, gdy młodsze postrzega się jako nadmiernie zmysłowe, starsze – jako mało witalne, ładne – jako epatujące swoją urodą, a mniej urodziwe – jako niekobiece. Kobiecie trudniej niż mężczyźnie powołać się na przywilej negowania ciała. Mimo to błędem byłoby twierdzić, że prezydenckie ciało, nawet białe, cieszy się przywilejem bycia niewidzialnym bezwarunkowo. Choć zwykle nie jest ono seksualizowane, wartościowane ze względu na atrakcyjność fizyczną (jak to jest w przypadku kobiet), ani stygmatyzowane przez wyobrażenia pozycjonujące kolorowych mężczyzn jako obcych, niegodnych zaufania lub niekompetentnych, to jednak prezydenccy kandydaci

5 L. Berlant, *National brands/National Body*, [w:] *The Phantom Public Sphere*, B. Robbins (red.), Minneapolis 1993, s. 177.

6 *Ibidem*, s. 176.

i prezydenci, niezależnie od rasy, niekiedy kierują publiczną uwagę w stronę swojego ciała, a najwyraźniej czują, że muszą to zrobić[7].

Chociaż powaga urzędu prezydenta Stanów Zjednoczonych jest niezaprzeczalna, autorytet poszczególnych prezydentów i ubiegających się o to stanowisko bywa niekiedy kwestionowany. Sam akt objęcia władzy przez każdego kolejnego polityka zawsze jest obarczony ryzykiem. Obejmujący urząd muszą wciąż na nowo umacniać swoją pozycję poprzez obrazowe formy własnego wizerunku. Mężczyźni, którzy kandydują do fotela prezydenckiego, są oceniani przez pryzmat norm męskości, zgodnie z którymi liczy się tężyzna fizyczna. W erze współczesnych mediów, politycy żyją pod ciągłą obserwacją. Kandydaci do fotela i sami prezydenci rozważnie budują swój wizerunek, by wygrać zaufanie, a tym samym głosy elektoratu. Ci, których ciała wydają się naturalnie pasować do stanowiska władzy, szybciej zdobędą zaufanie społeczne niezbędne do objęcia urzędu. Ci, których ciało ulepione jest z innej gliny, muszą ciężko pracować, by przekonać wyborców o swojej fizycznej tężyźnie.

Kandydaci na prezydentów i osoby piastujące urząd, dążą do tego, żeby stać się uosobieniem normatywnej męskości poprzez różne formy męskiej zabawy. Każdy sport opiera się na fizycznym współzawodnictwie i jako taki stanowi okazję do popisu męskości. Biorąc udział w grze, mężczyzna rywalizuje z inną osobą, zwierzęciem lub siłami natury, które, przy odrobinie szczęścia, udaje mu się pokonać. Kandydaci, którzy dobrze radzą sobie z aktywnością sportową udowadniają opinii publicznej, że potrafią przejąć władzę na boisku. Ponadto uprawianie sportu, a zwłaszcza zaangażowanie w dyscypliny popularne w szerokich kręgach młodych mężczyzn, sprawia, że kandydaci są utożsamiani z męskością swojską, dobrze znaną i powszechnie cenioną. Niezależnie od niewielkich wahań popularności baseball niezmiennie cieszy się w Stanach Zjednoczonych szczególną pozycją jako amerykański sport narodowy. Zgodnie z tradycją, od 1910 roku, to prezydent wykonuje uroczysty pierwszy rzut w meczu otwarcia sezonu baseballowego. Franklin Delano Roosevelt, który sprawował urząd przez cztery kadencje, sparaliżowany od pasa w dół przez polio, konsekwentnie pracował nad tym, by jego ułomność nie wpłynęła na sposób postrzegana go przez opinię publiczną. Jednym z elementów, który pozwalał Rooseveltowi budować swój wizerunek osoby sprawnej fizycznie, było oddawanie pierwszego rzutu rok po roku w meczu otwarcia przez osiem kolejnych sezonów baseballowych. Według socjologa Pierre'a Bourdieu instytucja „jest kompletna i w pełni widoczna wyłącznie, kiedy jest trwale obiektywizowana nie tylko w rzeczach… ale także w ciałach,

7 Analiza wizerunków czarnoskórych mężczyzn jako niebezpiecznych lub niekompetentnych, por.: A.H. Wingfield, *Racializing the Glass Escalator*, „Gender & Society" 23(1), luty 2009, s. 5–26. Analiza postrzegania Amerykanów pochodzenia azjatyckiego jako nietutejszych, patrz: M. Tuan, *Forever Foreigners or Honorary Whites?*, New Brunswick 1999. Analiza sposobów, w jakie prezydent Franklin Delano Roosevelt kształtował publiczne postrzeganie swojej niepełnosprawności, por.: D.W. Houck, A. Kiewe, *FDR's Body Politics*, College Station 2003.

trwałych dyspozycjach do rozpoznawania i dostosowywania się do immanentnych wymogów danej dziedziny"[8]. Monarchia jest kompletna i widoczna w otaczanym czcią ciele króla. Narodowy ideał piękna dopełniany jest przez kobiety, które rywalizują o koronę miss. Ideał męskości powoływany jest do życia przez prezydentów, którzy wstają, by oddać rzut otwierający sezon baseballowy.

Ciała, które w naturalny sposób wydają się pasować do pozycji siły, sprawiają, że relacje władzy są naturalizowane i przyczyniają się do utrzymywania nierówności. Wyborcy widzieli Richarda Nixona grającego w kręgle, Billa Clintona na polu golfowym, Baracka Obamę kozłującego piłkę na boisku do koszykówki oraz prezydentów Williama Tafta, Thomasa Wilsona, Warrena Hardinga, Calvina Coolidge'a, Herberta Hoovera, Franklina Roosevelta, Harry'ego Trumana, Dwighta Eisenhowera, Johna Kennedy'ego, Lyndona Johnsona, Richarda Nixona, Geralda Forda, Jimmy'ego Cartera, Ronalda Reagana, George'a H. W. Busha, George'a W. Busha rzucających piłkę w dniu otwarcia turnieju baseballowego. Wszystkie te widowiska uczyniły prezydenturę widoczną i trwale zobiektywizowały ją jako typowo męską instytucję ucieleśnianą przez atletyczne prezydenckie ciała. Popisy polityków na boisku mogą jednak przynieść także odwrotny skutek. Zdarzało się, że zamiast popisać się swoją sprawnością fizyczną, mężowie stanu obnażali na boisku swoją sportową nieporadność, co, bez wyjątku, przynosiło negatywne konsekwencje dla ich politycznej kariery. Kiedy zdarzy się, że kandydaci próbują swoich sił w dyscyplinie, która w jakiś sposób do nich nie pasuje, mogą zostać okrzyknięci przez opinię publiczną uzurpatorami. Negatywnie oceniany jest także udział w sportach, które postrzegane są jako wykraczające poza zasięg finansowy przeciętnego obywatela. Kiedy kandydata na prezydenta z ramienia demokratów, Johna Kerry'ego sfotografowano uprawiającego windsurfing, jego republikańscy rywale wykorzystali wizerunek tego dość niszowego i raczej kosztownego sportu, żeby sportretować Kerry'ego jako bogatego przedstawiciela elity, któremu obce są potrzeby przeciętnego Amerykanina. Kiedy w pierwszym roku swojej prezydentury Obama wykonał rzut otwierający mecz baseballa, został wyśmiany za swoją technikę. Treść ataków, które kwestionowały zarówno jego męskość, jak i przynależność narodową, ujawniły wiele na temat powszechnego postrzegania prezydenckiego ciała. Stało się jasne, że Afroamerykanin, syn nigeryjskiego imigranta, nie potrafił wykonać otwierającego rzutu w sposób, jakiego oczekiwaliby jego rodacy.

Prezydent przemawiający na podium, uprawiający sport, patrzący przez celownik podczas wakacyjnego polowania. Co się stanie, kiedy zestawimy ze sobą obraz trzeźwo myślącego, nastawionego na cel i uosabiającego ideał męskości prezydenta z tańcem – kokieteryjną, zmysłową praktyką, która zwyczajowo jest feminizowana? Publiczny taniec dla mężczyzn sprawujących władzę może być ryzykowny, ponieważ

8 P. Bourdieu, *The Logic of Practice*, Stanford CA 1990, s. 58.

często komplikuje narrację, jaką chcieliby zbudować. W Stanach Zjednoczonych w taniec wpisane jest postrzeganie płci, seksualności, sprawności fizycznej, rasy, pochodzenia etnicznego, klasy i narodowości. Z tego właśnie powodu obserwowanie polityków w nietypowym dla nich miejscu, jakim jest parkiet taneczny, może wiele powiedzieć na temat natury władzy oraz jej związków z rasą, męskością, sprawnością i przynależnością narodową. Skoro dobra gra w nieodpowiednim sporcie albo słaba w odpowiednim, może sprawić, że do prezydenta przylgnie etykietka wątłego, zniewieściałego lub nietutejszego, do czego doprowadzić może taniec? Od młodych mężczyzn w Stanach Zjednoczonych oczekuje się, że będą wzorować się na sportowcach, a kiedy pragną zająć się tańcem, spotykają się z kpinami ze strony rówieśników i niechęcią rodziny[9]. Mężczyźni są świadomi, że tańcząc, narażają na szwank swoją pozycję władzy, którą chcieliby utrzymać. Taniec wydaje się być tym wszystkim, czym sport nie jest. Jest traktowany jako kobiecy, zmysłowy, ekspresyjny i łączony z rasowymi cechami ciała. Taniec przyciąga uwagę do wyglądu. Mimo że zawsze angażuje zarówno ciało, jak i umysł, trwałe schematy kulturowe zakładają, że kiedy na pierwszym planie znajduje się ciało, umysł jest całkowicie nieobecny.

Taniec nie jest w Stanach Zjednoczonych symbolem narodowym. Choć nacjonaliści często wykorzystują rzekomo ponadczasową tradycję tańca ludowego do manifestowania jedności narodowej, w USA ten mechanizm rzadko dochodzi do głosu. Dzieci z amerykańskich miast poznają tańce ludowe w ramach nauki o kulturach mniejszości oraz kulturach ludowych, które traktowane są jako odległe czasowo i przestrzennie od właściwych Stanów Zjednoczonych. Taniec ludowy od dawna jest w USA identyfikowany z tańcem ludów, które żyją gdzie indziej[10]. Stepowanie i hip hop, dwa popularne style taneczne powstałe w Stanach Zjednoczonych, są postrzegane jako właściwe osobom innej rasy, co wyklucza je jako symbole ogólnonarodowe. Jak przekonuje Carole Pateman, dominacja mężczyzn nad kobietami i białych nad czarnymi jest fundamentalna dla niepisanego kontraktu społecznego, który legł u podstaw współczesnego państwa amerykańskiego[11]. Jego duchy do dziś jeszcze nawiedzają Stany Zjednoczone pod postacią przywilejów obywatelskich, zwłaszcza pełnego dostępu do wymiaru sprawiedliwości, przywilejów ekonomicznych i pozycji władzy, które wciąż pozostają udziałem głównie białych mężczyzn. Duchy te pokutują do dziś w trwałym przekonaniu, że Stany Zjednoczone są nacją pierwotnie białą. Dopóki naród postrzega się jako biały, taniec identyfikowany z ciemnoskórymi nie może być uważany za przynależny do kultury tradycyjnej. Dlatego, choć istnieją narody, w których umiejętność wykonania tańca ludowego czyni polityka pełnoprawnym reprezentantem ludu, Stany Zjednoczone do nich nie należą. Powracający obraz amerykańskiego prezydenta zagranicą lub wśród przedstawicieli mniejszości etnicznych

9 Szersza analiza problemu, por.: M.L. Craig, *Sorry I Don't Dance*, Nowy Jork 2014.
10 Por. L.J. Tomko, *Dancing Class*, Bloomington 1999, s. 205–206.
11 C. Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford 1988, s. 221.

w kraju, to zdjęcie statycznego mężczyzny obserwującego ludowe tańce lub nieporadnie i tytułem próby podrygującego wśród ciemnoskórych obcokrajowców. Tego typu fotografie umacniają schemat, przedstawiający Stany Zjednoczone jako zakłopotanego nietańczącego, w świecie, w którym z łatwością tańczą ciemnoskórzy inni.

Media często pokazują prezydentów państw zachodnich ubranych w garnitury, tańczących nieudolnie wśród kolorowo ubranych Afrykanów i Azjatów. Te momenty dokumentowanej nieporadności paradoksalnie konstytuują męską kompetencję poprzez brak kompetencji na parkiecie. Ubrani w garnitur amerykańscy przywódcy śmieją się, trzymają torsy sztywno i podejmują nieśmiałe próby gestykulacji wśród płynnie poruszających się i kolorowo ubranych innych. Obnażając brak zdolności tanecznych, podtrzymują swoją rolę symbolu globalnej dominacji, opartą na konsekwentnym trzymaniu się racjonalnej strony podziału ciało/umysł. Spektakl źle tańczących zachodnich polityków jest obrazem ściśle związanym z rasą, który odgrywany jest poprzez ciała, ubiór i ruch. Do czasu wyboru na prezydenta Baracka Obamy, politycy w przytłaczającej większości tańczyli źle lub minimalnie, by dobrze wpisać się w rolę amerykańskiego przywódcy. Takie obrazy wzmacniały skojarzenie ekspresyjnego ruchu z pochodzeniem etnicznym i rasą – znaczącymi cechami, których unikają osoby sprawujące ważne funkcje państwowe.

Biorąc pod uwagę niechęć polityków do udziału w tańcach tradycyjnych i ich dążenie do utrzymania niezłomnie męskiej obecności, można by przypuszczać, że taniec pełni niezbyt ważną rolę w kształtowaniu publicznego wizerunku prezydentów. Wyjątkiem są bale inauguracyjne, które stanowią ważny element zbiorowego wyobrażenia na temat współczesnych amerykańskich prezydentów. Ceremonie otwierające nową kadencję prezydencką to wydarzenia, które pozwalają nowemu prezydentowi zaprezentować się jako wzorcowa głowa rodziny. Obraz przywódcy tańczącego ze swoją żoną na balu inauguracyjnym, obecnie traktowany jako oczywisty, pojawił się w gruncie rzeczy dość niedawno. Po tym, jak zatańczył pierwszy prezydent USA, George Washington, przez trzydzieści trzy kadencje prezydenckie na przestrzeni ponad 175 lat tylko jeden przywódca poszedł w jego ślady i zatańczył na balu inauguracyjnym[12]. Bale organizowane, by uczcić objęcie fotela przez nowego prezydenta, szybko stały się amerykańską tradycją, ale ich centralne postaci – sami przywódcy, do niedawna nie tańczyli. Do roku 1965 taniec uważany był za nielicujący z powagą urzędu. Od lat 50. balów inauguracyjnych przybywało; prezydent Eisenhower uczestniczył w dwóch ceremoniach podczas swojej pierwszej kadencji i już w czterech w czasie drugiej, rozpoczętej w 1953 roku. Do czasu zaprzysiężenia Johna F. Kennedy'ego w 1961 balów było już pięć. Liczba uroczystości rosła, ale prezydenci nadal nie tańczyli.

12 P. F. Boller, *Presidential Inaugurations*, Nowy Jork 2001, s. 201; Joint Congressional Committee on Inaugural Ceremonies, *57th Presidential Inauguration*, 21.01.2013, http://www.inaugural.senate.gov/days-events/days-event/inaugural-ball, [data dostępu: 15.01.2015].

Nieobecność prezydentów na parkietach balów inauguracyjnych zakończyła się wraz z zaprzysiężeniem Lyndona Bainesa Johnsona, które miało miejsce w roku 1965. Od tego momentu obywatele amerykańscy przywykli do tego, że raz na cztery lata oglądają swojego nowego prezydenta tańczącego z żoną podczas uroczystej ceremonii inauguracyjnej. Zdjęcie każdego takiego tańca przechodzi do historii jako symbol balu. Chociaż fotografie te wykonywane są w tańcu, rzadko obrazują ruch. Prezydenci i ich żony stoją prosto, ze złączonymi dłońmi, patrząc na siebie nawzajem. Na fotografiach przedstawiających pierwszy taniec, nowo wybrany prezydent nie jest portretowany jako naczelny wódz, ale jako mąż. Towarzystwo żony w tym szczególnym momencie zmniejsza ryzyko, że taniec zdradzi coś, czego prezydent nie chciałby pokazać. Jedyne, co może sugerować fotografia pierwszego tańca, to relacja miłosna, która jednak przybiera bezpieczną postać małżeństwa. Kreacja pierwszej damy, w przeciwieństwie do prezydenckiego formalnego czarnego garnituru, staje się tematem budzącym powszechne zainteresowanie. Przygotowanie kreacji pierwszej damy na bal inauguracyjny to ogromny prestiż dla projektanta. Tego samego nie można powiedzieć o twórcy prezydenckiego garnituru, któremu poświęca się bardzo mało lub zero uwagi. Strój, który prezydent zakłada na bal inauguracyjny różni się zaledwie odrobinę od jego codziennego ubioru. Czarny garnitur i białą koszulę odróżniają od standardowego prezydenckiego stroju wyłącznie dodatki w postaci jedwabnych klap i muszki. Na zdjęciach przedstawiających pierwszy taniec prezydenckiej pary męskość głowy państwa podkreślana jest przez obecność żony. On prowadzi, ona podąża za nim. Taki taniec wymaga niewielu umiejętności i dzięki temu wiąże się z minimalnym ryzykiem. Taki taniec nigdy nie angażuje całego ciała, a jedynie stopy, ramiona i minimalnie ugięte kolana. Nie jest to rzut otwarcia na meczu baseballowym ani bieg przez boisko do koszykówki. To spacer.

W Stanach Zjednoczonych taniec jest nie tylko feminizowany, ale także wiązany z rasą. Właśnie dlatego, poza bezpiecznym kontekstem balu inauguracyjnego, taniec jest praktyką ryzykowną dla każdego prezydenta, potencjalnie najbardziej zagraża Obamie. Czarny prezydent, który przez ciało jest w oczach niektórych niewystarczająco prezydencki, a dla grupy tzw. *birthers*[13] – niewystarczająco amerykański, musi zachować szczególną ostrożność, kiedy jest zapraszany do tańca. Według socjolog Ashley Mears, „obecność czarnej rodziny w Białym Domu nie wyeliminowała stereotypów związanych z rasą i cielesnością, tylko pozwoliła bliżej im się przyjrzeć”[14]. Kolorowi mężczyźni, którzy kandydują na eksponowane stanowiska w państwie, muszą udowodnić, że są zdolni do reprezentowania całego narodu, a nie wyłącznie jednej mniejszości lub rasy. Używając terminów Berlant, trudniej jest im pokazać się jako „abstrakcyjni”

13 Tzw. *Birthers* – grupa osób wierzących w teorię mówiącą, że Barack Obama nie urodził się w Stanach Zjednoczonych, przez co nie może legalnie objąć urzędu prezydenta USA.

14 A. Mears, *Pricing Beauty*, Los Angeles 2011, s. 195.

lub „odcieleśnieni". Praca, jaką muszą wykonać, polega w dużej mierze na przekonaniu innych, że pod względem kulturowym nie różnią się niczym od białych kandydatów. Ciemnoskóry prezydent, któremu rasiści odmawiają prawa do reprezentowania narodu, musi ostrożnie obchodzić się z tak nacechowaną rasową praktyką, jaką jest taniec.

W 2007 roku Barack Obama, jeszcze jako kandydat do fotela, wziął udział w „Ellen DeGeneres Show", programie telewizyjnym prowadzonym przez popularną homoseksualną komiczkę. DeGeneres ma w zwyczaju rozpoczynać swój program od tańca z zaproszonymi. W odcinku, kiedy Obama gościł w programie, DeGeneres przedstawiła go jako senatora Baracka Obamę, który ma szansę przejść do historii jako pierwszy kolorowy prezydent Stanów Zjednoczonych. Kiedy wkroczył do studia, grała muzyka. Wszedł tanecznym krokiem, akcentując rytm muzyki. Można powiedzieć, że podrygiwał. Z nieznanych powodów, jednym z elementów scenografii był worek treningowy. Kiedy Obama doszedł do niego, zatrzymał się na chwilę, by wyprowadzić cios, a następnie ruszył w kierunku Ellen, która za chwilę dołączyła do niego w tańcu. Oboje mieli na sobie czarne luźne spodnie i marynarki w tym samym kolorze. Poruszali się zasadniczo w podobny sposób, kwestionując tym samym przekonanie, że zdolności taneczne są związane z różnicami rasy i płci. Żonaty, heteroseksualny czarny kandydat na prezydenta i biała lesbijka-gospodarz programu telewizyjnego, tańczyli razem. Ich wzajemnie niedopasowane tożsamości seksualne być może unieważniły występującą między nimi nierówność płci. Ona ruszała się bardziej energicznie niż on, ale oboje poruszali się od kolan w górę i z umiarkowanie sztywnym torsem. Po dwudziestu sekundach nagle przestali i uścisnęli się po przyjacielsku na przywitanie.

Przez te dwadzieścia sekund Obama tańczył po bardzo cienkim lodzie. Ryzyko, że taniec zwróci uwagę odbiorców na jego rasę, było o tyle mniejsze, że w niemal ten sam sposób poruszała się obok niego biała kobieta. Nagranie, którego popularność sięgnęła trzynastu milionów wyświetleń na YouTube, pomogło wykreować wizerunek kandydata jako młodego duchem i rozrywkowego, a jednocześnie rozsądnego. W miarę jak *mass media* stopniowo zacierają granicę między polityką a rozrywką, mamy coraz więcej okazji, by oglądać tańczących prezydentów. Czołowi politycy regularnie goszczą w wieczornych programach komediowych. Prezydentura i sposób, w jaki ciało prezydenta jest portretowane, bez wątpienia zmieniło się wskutek dwóch kadencji rządów Obamy. Czarny prezydent przestał być jedynie wyobrażeniem. Podczas swoich podróży zagranicznych Obama nigdy nie podjął znanej skądinąd roli odmawiającego tańca, niezbornego ruchowo amerykańskiego prezydenta. Pomimo tego jego taniec jest bliski granicy, która określa niemal całkowicie statyczną głowę państwa. Obama prezentuje śmiałe ruchy na boisku do koszykówki, ale już nie w sali balowej, co udowadnia, że prezydentura nadal definiowana jest przez ideał męskości sprawnej fizycznie, ale umiarkowanej w ekspresji.

Przełożyła Natalia Schiller

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.11

Anna M. Zarychta

120—135

Jak działają na nas rozwiane, długie włosy? Analiza wybranych okładek magazynów dla kobiet w świetle badań kulturowych i neuroestetyki

Katedra Fotografii
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi

Tytuł–pytanie jest tu jednym z możliwych punktów odniesienia do krótkiej analizy specyfiki i funkcji wybranych komunikatów reklamowych (analizowanych głównie ze względu na sposoby prezentowania modelek) z okładek tzw. pism modowych, zarówno na płaszczyźnie czytania kulturowego, jak i analizy bodźców składających się na percepcję komunikatów wizualnych. Co istotne, jest to także taki typ komunikatów, które łączą w sobie obraz, nazwijmy go konwencjonalny (naturalny), z komunikatem nacechowanym estetycznie – a więc bliższy temu, co rozumiemy pod pojęciem sztuki.

Kody obrazowe powstają w praktyce społecznej komunikacji, a w ich analizie znaczenie mają wszelkie konteksty sytuacyjne, kulturowe czy też technologiczne i techniczne, np. różne formy miniaturyzacji ludzkiego wizerunku obrysowanego ostrym konturem, które można objąć tzw. „jednym rzutem oka". Zastosowane w komunikatach wizualnych formy kodu wpływają na określone reakcje naszego mózgu – związane między innymi z próbą klasyfikacji danego komunikatu jako ***image***

(widoku naturalnego/rzeczywistego) lub określonej formy ***picture*** (jako intencjonalnego, autorskiego i charakteryzującego się wewnętrzną strukturą estetyczną, materialnego obrazu). Z punktu widzenia neuroestetyki, Piotr Przybysz wstępnie definiuje dzieło sztuki (a więc wcześniej zdefiniowane *picture*) jako obiekt, który reprezentuje istotę określonego przedmiotu (sytuacji lub aspektu świata, niekoniecznie materialnego), i został stworzony przez artystę z zamiarem wywołania emocji estetycznej u odbiorcy, co zostaje osiągnięte m.in. dzięki **procedurom deformacyjnym**[1].

Badania Piotra Przybysza i Piotra Markiewicza wskazują, że każdy rodzaj sztuki aktywizuje odrębne szlaki przetwarzania informacji czuciowej. Jak wykazały badania, podczas percepcji różnych rodzajów malarstwa, pobudzane są m.in. odmienne specyficzne obszary kory mózgowej w tym zakręty potyliczne (odpowiedzialne za tzw. wczesną percepcję)[2]. Ze względu na charakter analizowanych tu komunikatów wizualnych pozwolę sobie przytoczyć badania nad percepcją sztuki, na które powołują się w swoich publikacjach wspomniani powyżej Przybysz i Markiewicz. Wiedza ta pozwala wyróżnić kilka relacji percepcyjnych między określonymi rodzajami komunikatów wizualnych (formami sztuki w znaczeniu *picture*) i związanymi z nimi kulturowymi kontekstami odbioru a odpowiedzialnymi za ich przyswojenie wyspecjalizowanymi ośrodkami mózgu:

pejzaże – zakręt potyliczno-skroniowy przyśrodkowy, tzw. językowaty (odpowiedzialny m.in. za widzenie struktur i barw, a w obszarze języka za nazwy rzeczownikowe);

portrety – zakręt wrzecionowaty (oraz obszar kory asocjacyjnej/styk trzech płatów – tzw. pole 37 odpowiedzialne za rozpoznawanie twarzy[3]/określenie jej tożsamości, a także m.in. za specyficzne przetwarzanie informacji leksykalnej, takie jak czytanie);

1 P. Przybysz, P. Markiewicz, *Neuroestetyka. Przegląd zagadnień i kierunków badań*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, P. Francuz (red.), Warszawa 2007, s. 109.

2 Płaty potyliczne to ośrodki wzroku, odpowiedzialne m.in. za analizę koloru, ruchu, kształtu, głębi, skojarzenia wzrokowe, ocenę – decydują czy wrażenie jest dalej analizowane i jaki jest jego priorytet. Warto jednak dodać, że David van Essen prowadząc na początku lat 90. XX wieku badania nad percepcją wyodrębnił dziesięć hierarchicznych poziomów przetwarzania informacji wzrokowej, utworzonych przez 32 okolice korowe połączone wzajemnie 305 ścieżkami, wykraczającymi daleko poza płat potyliczny. Okazuje się, że percepcją wzrokową zajmuje się właściwie połowa kory mózgu; por.: J. Wójcik, *Nauki o mózgu*, http://www.kognitywistyka.net/mozg/funkcje.html, [data dostępu: 15.10.2014].

3 System podstawowy np. zakręt potyliczny odpowiada za wstępne rozpoznanie, czyli za np. identyfikację twarzy (np. górna część bruzdy skroniowej odpowiada za rozpoznanie mimiki czy kierunku patrzenia, boczna część zakrętu wrzecionowatego za rozpoznanie elementów stałych np. rasy i tożsamości) i za przesłanie sygnału dalej do analizy przez systemy rozszerzone łączące informacje o twarzy, np. z systemami językowymi, identyfikacją, pamięcią i reakcjami emocjonalnymi, po to aby mogła nastąpić interakcja (podjęcie działania). Jak podkreśla Grabowska inne neurony reagują na twarz widzianą *en face* a inne na twarz z profilu. Por. A. Grabowska, *Percepcja*, [w:] *Mózg a zachowanie*, J. Zagrodzka, T. Górska, A. Grabowska (red.), Warszawa 2006, s. 205 i 187.

martwe natury – zakręt potyliczny boczny (odpowiada m.in. także za analizę kształtu i głębi oraz za skojarzenia wzrokowe)[4];
dzieła sztuki kinetycznej, które aktywizują w korze mózgowej pola wzrokowe wyższego rzędu tzw. V5 oraz wcześniej pole V3, związane z percepcją ruchu[5].

Badania wykazały także, że:

obrazy malarskie sklasyfikowane jako piękne (w odróżnieniu od sklasyfikowanych jako neutralne) – aktywizują korę oczodołową i przednią część zakrętu obręczy, czyli obszary aktywne podczas wydawania sądów wartościujących, będące fragmentami „układu nagrody" oraz lewą grzbietowo-boczną korę przedczołową, czyli część odpowiedzialną m.in. za optymizm, „dobre nastawienie do życia" i obniżającą poziom agresji;
obrazy sklasyfikowane jako piękne oraz obrazy sklasyfikowane jako brzydkie – nie wywołują pobudzenia odmiennych obszarów anatomicznych, a jedynie powodują różnice w aktywności kory oczodołowej. Oba typy obrazów wywoływały również pobudzenie kory motorycznej różniące się jednak intensywnością: obrazy uznane za piękne wywoływały mniejsze pobudzenie kory motorycznej (tej odpowiedzialnej za ruch, w tym czynności manualne), obrazy brzydkie – większe (możemy zaryzykować stwierdzenie, że np. grymas dezaprobaty wymaga większego skurczu mięśni, za który odpowiada właśnie kora motoryczna);
im słabsza preferencja estetyczna obrazu, tym mniejsza aktywność prawego jądra ogoniastego (odpowiedzialnego za np. rozbawienie, radość czy euforię). Zwiększenie preferencji estetycznej wiąże się ze wzrostem aktywności zakrętu potylicznego (obustronnie, BA 18, 19), zakrętu wrzecionowatego (obustronnie) oraz bruzdy obręczy (lewej), które odpowiadają m.in. za odczuwanie optymizmu i odczucie satysfakcji[6].

Obszary kory zaangażowane w analizę wybranego komunikatu (a tym samym wytwarzające nasze doznanie percepcyjne) są proporcjonalne do wagi bodźców, które pobudziły nasz mechanizm uwagi, a zwłaszcza tzw. super-bodźców, bardzo istotnych w odbiorze nacechowanych estetycznie komunikatów wizualnych (a więc podlegających specyficznym deformacjom, w tym np. hiperbolizacji efektów).

4 P. Przybysz, P. Markiewicz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, https://www.academia.edu/1378639/Neuroestetyczne_aspekty_komunikacji_wizualnej_i_wyobra%C5%BAni_wsp%C3%B3%C5%82autor_Piotr_Markiewicz_, [dostęp: 29.09.2014].

5 Np. inne pole – V4 odpowiada za percepcję barwy i kształtu, por. A. Grabowska, *Percepcja*, *op. cit*., s. 186.

6 *Ibidem*, s. 112–113 https://www.academia.edu/1378639/Neuroestetyczne_aspekty_komunikacji_wizualnej_i_wyobra%C5%BAni_wsp%C3%B3%C5%82autor_Piotr_Markiewicz_, [data dostępu: 29.09.2014] oraz J. Wójcik, *Nauki o mózgu*, http://www.kognitywistyka.net/mozg/funkcje.html, [data dostępu: 15.10.2014].

Zdjęcia modelek/aktorek (obecnie częściej osób określanych ogólnym mianem celebrytów) z tak zwanych magazynów „modowych" czy też „magazynów luksusowych dla kobiet"[7] to typ komunikatu zawieszonego między odbiorem „widoku rzeczywistego"/*image* (portretu określonej osoby) a odbiorem *picture* (czyli odbiorem intencjonalnie – za pomocą wybranych środków wyrazu – zmodyfikowanego obrazu osoby). Od czasów wynalezienia fotografii to swoiste napięcie między *image* a *picture*, czyli pomiędzy odbiorem obrazu fotograficznego jako bezpośredniego „zapisu rzeczywistości", a nie jedynie zapisu jej możliwej reprezentacji, podobnie jak w czwartej dekadzie XIX wieku, dotyczy także obecnej potocznej i konwencjonalnej reakcji na obraz fotograficzny.

Komunikaty nacechowane estetycznie, jak np. komunikaty reklamowe, podobnie jak dzieła sztuki, są bodźcem szczególnym dla naszego systemu percepcyjno-emocjonalnego. To typ komunikatu, który ma za zadanie wyróżnić się z otoczenia, przyciągnąć i zaabsorbować naszą uwagę, wywołać odpowiednie skojarzenia i emocje powiązane z przekazywaną treścią (i to zarówno te uświadomione, jak i te nie do końca świadome).



Zestawienie wybranych okładek polskiego wydania „Cosmopolitan"[8]

Gdy przykładowo patrzymy na wybraną tu okładkę „Cosmopolitan" i podejmujemy się jednej z możliwych analiz zawartości treści (skupiając się na centralnie umieszczonej modelce, traktując tekst jako element towarzyszący, ale będący w bezpośredniej relacji), to np. z punktu widzenia badań społecznych, jak i po części badań nad percepcją (w tym badań nad oddziaływaniem reklamy), stawiamy sobie m.in. pytania typu: co nam komunikuje ta okładka (w tym wpisana w nią fotografia kobiety), a więc co nam komunikuje umieszczona na okładce kobieta? Głównym motywem okładek tego typu pism jest przeważnie postać lub czasem sama ciasno kadrowana twarz. W wypadku zamieszczonego wyżej przykładu kobieta jest ubrana w sukienkę bez ramiączek – strój jest dopasowany, podkreślający jej figurę. Widać ciało, co nie jest bez znaczenia w kontekście zamieszczonych obok treści. Modelka patrzy wprost

7 Tak np. określa się na swojej stronie „Cosmopolitan" – www.cosmopolitan.pl.
8 Źródło ilustracji: www.cosmopolitan.pl.

na odbiorcę, spojrzeniem osoby świadomej swojej atrakcyjności i pewnej siebie – to dodatkowo podkreśla jej postawa (postawa bliska postawie „zdobywcy" czy osoby „tryumfującej"). Postać jest odbierana jako dynamiczna, zarówno ułożenie ciała, jak i rozwiane włosy sugerują ruch, w ten sposób postać wychodzi z tła, ale także pojawia się tu dodatkowy kod symboliczny odczytania jej wyglądu.

Niełatwo osiągnąć taki efekt posługując się środkiem przekazu z natury statycznym, jakim jest zdjęcie w prasie. Dlatego warto zwrócić uwagę, jak często na tego typu przekazach wizualnych mamy postaci z rozwianymi włosami (także np. motyw rozwianych, pomarszczonych tkanin), postacie wychylone do przodu czy imitujące ruch poprzez układ ciała i gesty (mające charakter retoryczny) – zabiegi te, jak łatwo się domyślić, są nakierowane na automatyczne reakcje percepcyjne naszego mózgu, gdzie reakcja na ruch (jak i na jego imitację) jest jedną z reakcji priorytetowych.

Zastanawiając się nad sensem uwidocznionych tu treści wizualnych i tekstu, stawiamy sobie pytanie o rozumienie przekazu, jak i o to, jak tego typu przekaz jest odbierany (co podkreśla jego tzw. „ważność" społeczną czy kulturową) – m.in. w odniesieniu do tzw. roszczeń nadawcy. Nie powinniśmy mieć większych kłopotów z „odczytywaniem" postaci (zwłaszcza jeśli nie trzeba wyróżnić jej z tła) zarówno na poziomie tzw. znaczenia przedmiotowego (w tym także znaczenia umownego), gdy widzimy i rozpoznajemy ludzką sylwetkę, m.in. oceniamy mimikę twarzy, postawę i ubiór, jak i w wielu wypadkach na tzw. poziomie treści, gdy określamy jej „osobowość", np. przywołując z pamięci nasze doświadczenia związane z konkretną osobą oraz przypisane jej „właściwości"[9], i tym samym klasyfikujemy ją jako określonego reprezentanta danej kultury. W tym wypadku, tak jak w wielu innych, elementy konwencjonalne ułatwiają odbiór, podobnie jak pewne schematy „ideowe"[10]. Na poziomie języka komunikat też nie przedstawia żadnych trudności – krótkie, proste zdania-slogany (skierowane do określonej grupy odbiorczej, stąd rodzaj żeńskoosobowy i często liczba mnoga), sugeruje pewną potoczność, łatwość, powszechność (są to zwroty bardzo typowe dla okładek tego pisma). Jak w każdym numerze mamy powtórzenie słowa seks – tu w formie sexy – czyli mamy to czego pragną „wszyscy": szczęście, zdrowie/urodę i bogactwo, i oczywiście wspomniany seks. Przywołane tu teksty wysyłają do odbiorcy swoisty sygnał bezinteresowności. Jak na swojej stronie podaje wydawca, pismo inspiruje, motywuje, wspiera i radzi[11].

9 Oczywiście w przypadku postaci, np. z okładek czasopism, określenie jej tożsamości zależy od rozpoznawalności danej osoby w danym środowisku (w tym o jej tzw. medialności).

10 W tym także zaakceptowana społecznie idealizacja wyglądu (większość osób ma przynajmniej podstawową wiedzę o wizualnym „upiększeniu" prezentowanych postaci, co nie do końca przekłada się na świadomość oddziaływania na nas tak zmienionych wizerunków).

11 Pismo zwraca się do Czytelniczki: *Pewnej siebie i własnej wartości. Zdeterminowanej w dążeniu do celu. Dbającej o własny rozwój i karierę zawodową. Aktywnej i nowoczesnej.* (Źródło: wydawca Cosmopolitan: Marquard Media Polska), www.cosmopolitan.pl.

Wracając do kwestii wizualnych – co sankcjonuje na poziomie obrazu wspomniane tu tzw. roszczenia nadawcy? Jednym z podstawowych czynników będzie samo zwrócenie i przyciągnięcie naszej uwagi mocnymi bodźcami wizualnymi, a jednocześnie łatwymi w odbiorze, konwencjonalnymi i uproszczonymi do kulturowo utrwalonego znaku (ikony „dobrego/atrakcyjnego" wizerunku). Znaku, który można powielać i poddawać technologicznej modyfikacji, także wzorując się na ikonicznych wyobrażeniach piękna czy samego **gestu pozowania**.



Zdjęcia z projektu Macieja Urlicha „Taka jestem"[12]

Pierwszym, który od razu przychodzi do głowy jest mocna, często kontrastowa **barwa**, która ze względu na specyfikę swojego nasycenia i mocy kontrastu jest tu także bodźcem wzmocnionym (wyolbrzymionym). Podobnie iluzja **ruchu** (a konkretnie imitacja/iluzja ruchu dynamizująca obraz i dodająca postaci wizualnej „lekkości") – w tym układ ciała i formy gestu, jak i tytułowe – tu rozwiane, długie włosy (dominujące na okładkach tego typu magazynów) – w wielu wypadkach mają charakter wyolbrzymiony (w niektórych wypadkach co najmniej jakby wiał huragan). Kolejny bodziec to **iluzja błysku** (lśnienia) np. włosów, skóry, tkanin i biżuterii, wzmocniona na okładkach stosowanym na nich błyszczącym lakierem (czyli dodatkowym połyskiem całej powierzchni, który dodatkowo wzmacnia iluzję głębi obrazu)[13].

12 O swoim projekcie autor pisze: *„Taka jestem" – dokumentacyjny cykl fotograficznych portretów przedstawia przypadkowe kobiety współczesnej dyskoteki. Ubiór, makijaż i sposób prezentacji swojego wizerunku jest ich własnym wyborem.* Zdjęcia wykonano w łódzkiej dyskotece w roku 2009. Praca licencjacka dostępna w archiwum PWSFTviT. W oryginale zdjęcia kolorowe.

13 Wymienione powyżej bodźce to także dzieje „grzesznego oka", o których pisze m.in. Maria Poprzęcka, przywołując opisaną przez św. Augustyna „pożądliwość oczu", za którą winni oczy lubujące się w pięknych i różnorakich kształtach, w świetlistych i powabnych barwach. Święty Augustyn, *Wyznania* (ks. X) za: M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 35.

I bardzo istotny bodziec, powiązany z instynktownym uwarunkowaniem percepcji, zwracanie naszej uwagi na wszystko, co na nas patrzy[14] (to koncentracja uwagi na oczach i twarzy – wielokrotnie potwierdzona, choćby w prowadzonych od około stu lat badaniach okulograficznych rejestrujących aktywność wzrokową człowieka[15], a wcześniej mocno podkreślana w różnych traktatach o rysunku, malarstwie czy rzeźbie od czasów starożytnych).

Wymienione tu cechy to swoisty super-bodziec od lat intuicyjnie stosowany przez artystów a współcześnie analizowany przez kognitywistów (w tym neurobiologów), m.in. w ramach badań z obszaru neuroestetyki. Wyróżnione w cytowanej wcześniej pracy Markiewicza i Przybysza bodźce wizualne to m.in.:

bodziec iluzyjny – wywołuje iluzje wizualne, które w umyśle odbiorcy tworzą wrażenie istnienia przedmiotu, relacji lub cechy, choć one w rzeczywistości nie występują; przykłady: iluzja perspektywy, iluzja ruchu, iluzja błysku (lśnienia);
bodziec wyolbrzymiony – polega na deformacji cechy wizualnej obiektu przedstawionego (najczęściej wyolbrzymieniu jakiejś cechy), aby pobudzić układ percepcyjno-emocjonalny odbiorcy; przykłady: posążek bogini Parvatti, nie wspominając o wcześniejszej tzw. Wenus paleolitycznej, czy też dużo bardziej subtelna idealizacja (w tym „wyolbrzymienie" niektórych cech: długości/kształtu nóg, rąk, szyi), jak i specyficzna „idealna" dynamizacja układu ciała w klasycznej rzeźbie greckiej[16];

14 M.in. por. E. H. Gombrich, *Pisma o sztuce i kulturze*, przekł. zb., Kraków 2011, s. 142–146.

15 Współczesne obrazowanie okulograficzne zastosowane np. w badaniach przeprowadzonych przez Piotra Francuza na obrazach z kolekcji wilanowskiej. Na zamieszczonych w publikacji ilustracjach z badań widać intensywność skupienia naszej uwagi na twarzach (przede wszystkim oczach postaci); w mniejszym stopniu, ale także na oczach/pyskach zwierząt, a także na miejscach sugerujących lśnienie (np. biżuterii, ozdób czy tkanin) oraz sugerujących ruch. Por. P. Francuz, *Imagia. W kierunku neurokognitywnej teorii obr*azu, Lublin 2013.

16 Swego rodzaju postulat „idealizacji" bardzo wyraźnie pojawił się już w sztuce antycznej, m.in. u Arystotelesa w jego teorii *mimesis*, odnajdziemy zasadę zgodnie z którą artysta powinien przedstawiać ludzi nie takimi jakimi są, ale takimi jakimi być powinni. Nigdy nie był to jednak ten typ idealizacji, który kojarzymy ze swego rodzaju „retuszem" rzeczywistości, była to raczej idea poszukiwania „boskiego" wzorca, ich posągi to obraz istot przynależących do „innego świata", świata sztuki i idei. Dopiero w okresie hellenistycznym dawne idee zastępowano tendencjami naturalistycznymi, ale biorąc pod uwagę również naszą współczesną „pamięć" (kojarzenie) sztuki greckiej możemy powiedzieć, że to co zostało wyidealizowane zostało przez nas mocniej zapamiętane/przeżyte i stało się tym samym swoistym punktem odniesienia dla rozumienia idei piękna, jak i odniesieniem dla późniejszych artystycznych inspiracji. Często zapominamy, że układ ciała greckich rzeźb (piękny, dynamiczny i majestatyczny zarazem) nie jest odwzorowaniem rzeczywistego układu ciała ludzkiego – to dzieła sztuki w specyficzny sposób eksponujące to, co wizualnie najważniejsze w przekazaniu specyficznie „wyidealizowanej" – podniesionej do poziomu sztuki – treści. Jak np. przypadek opisywanej przez Gombricha greckiej rzeźby Myrona (*Dyskobol*, ok. 450 p.n.e.); por.: E. H. Gombrich, *O sztuce*, przekł. zb. Poznań 2013, s. 90 (por. także rozdz. 4, *Królestwo piękna*, s. 99–115).

bodziec relacyjny – wywołuje w umyśle odbiorcy procedury porównywania poprzez nawiązanie obrazu do prac innego autora (ale możemy tu także dodać porównanie do kulturowo utrwalonego wzorca, np. wzorca pozy/pozowania – układu ciała)[17];

bodziec empatyzujący – ma za zadanie silnie oddziaływać na psychikę odbiorcy, aktywizować reakcje zainteresowania poznawczego i emocjonalnego wobec postaci przedstawionych (np. nasza reakcja na gesty retoryczne ciała, a przede wszystkim na wyraz twarzy/ w tym wyraz oczu – sposób patrzenia)[18].

Neuropsycholog Vilayanur S. Ramachandrana i filozof William Hirstein w swoich badaniach nad percepcją obrazów szukali odpowiedzi na pytanie, jakie cechy obrazu ludzie uważają za pociągające. Doszli do wniosku, że celem sztuki jest ukazanie w percepcyjnie dostępny sposób istoty artystycznego tematu oraz wywołanie określonej reakcji emocjonalnej odbiorcy – nie chodzi o wierne odwzorowanie rzeczywistości, ale jej wyolbrzymienie, przekraczanie lub zniekształcanie. Preferowanie określonego typu deformujących obraz bodźców, co podkreślali, zależy w dużym stopniu od czynników kulturowych. W ujęciu tych badaczy, podobnie jak w pracach Görana Hermeréna, percepcja jest uwarunkowana mentalnym i kulturowym aparatem odbiorcy)[19]. A więc, co podkreślał Gombrich, „mniej jesteśmy świadomi wyglądu rzeczy niż naszej na nie reakcji”[20], a zatem artysta (czy twórca reklamy) musi obmyślać takie układy (wyglądy), na które zareagujemy jak na prawdziwy świat – prawdziwy świat, którego paradoksalnie wyglądu rzeczywistego nie jesteśmy świadomi.



„Cosmopolitan”: Sofia Vergara czerwiec 2013 (okładka wydania koreańskiego i niemieckiego)/Sarah Jessica Parker wrzesień 2013 oraz sierpień 2015 (okładki wydania amerykańskiego)[21]

17 Co widać m.in. na przywołanym powyżej przykładzie zdjęć M. Urlicha.
18 Wymienione tu bodźce zostały pokrótce omówione przez Markiewicza i Przybysza w rozdz. *Typologia artystycznych bodźców i reakcji wizualnych*; por. P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [w:] *Obrazy w umyśle*, P. Francuz (red.), Warszawa 2007, s. 121–135.
19 *Ibidem*., s. 109.
20 E. H. Gombrich, *Pisma o sztuce*, *op. cit*., s. 147.
21 Źródło ilustracji: www.famousfix.com.

Biorąc na warsztat wybraną okładkę „Cosmopolitan" (charakterystyczną dla tego magazynu, jak choćby te powyżej) możemy zauważyć, że np. swoistemu wyolbrzymieniu bardzo często podlegają: kontrasty barwne (dwie pierwsze okładki pokazują różnicę w odbiorze tej samej postaci w zależności od zastosowanych kolorów ubrania i napisów; mamy tu także różnice w kadrowaniu) czy też lśnienie (włosów czy tkanin), symulacja ruchu uzyskiwana przez specyficzny układ ciała (nie do końca naturalne wygięcie, często przypominające kształt litery S) i włosów (fale i loki dynamizują wygląd postaci/wzmacniają także seksualność prezentowanej postaci), gesty oraz obraz postaci „idącej pod wiatr" (rozwianie włosów i ubrania)[22]. Jak pisał William Hogarth – angielski malarz (XVII wiek) – „Zawiłość form […] zdefiniuję jako tę osobliwość tkwiącą w liniach tworzących kompozycję, która skłania oko do swobodnego podążania za nimi, przyjemność zaś, której dostarcza ona umysłowi, pozwala nazwać ją piękną"[23]. Opis takiej stylizacji układu (pozy) postaci odnajdujemy m.in. w piętnastowiecznym *Traktacie o malarstwie* (*De pictura*, 1435) Leona Battisty Albertiego[24]. W pewnym stopniu także w poradach Leonarda da Vinci dla młodych adeptów sztuki pojawiają się informacje o dynamizowaniu układu ciała postaci na obrazach (o różnicowaniu póz oddających emocje, o włosach „kędzierzawych i rozwianych", o szatach, które swobodnie powiewają stanowiąc ozdobę", o postaciach tak plastycznie odmalowanych, żeby nie wyglądały jak „kawałek drewna")[25]. U Albertiego możemy przeczytać wprost o działaniu „linii falujących" układu ciała, targanych wiatrem włosów, szat i gałęzi (z zaleceń Albertiego korzystał m.in. Botticelli, co widać m.in. w jego *Narodzinach Wenus*, ok. 1485 czy w *Wiośnie*, ok. 1478). Alberti twierdził, że malarstwo jest najtrudniejszą i najdoskonalszą ze sztuk, ponieważ jej zadanie polega na przedstawianiu trójwymiarowej rzeczywistości na dwuwymiarowej płaszczyźnie, a ponadto, że jest to sztuka uczona, która wymaga obszernej wiedzy na temat środków osiągania iluzji[26].

22 Podobnie jak w klasycznej rzeźbie greckiej twarz ma mieć „żywy" wygląd, ale jednocześnie pozbawiona jest cech mimicznych, które mogłyby naruszyć piękno idealnej twarzy. Podobnie wygląd pozostałych części ciała jest zgodny ze schematem „tworzenia" wyglądów charakterystycznych (w tym łatwych w odbiorze w tzw. „jednym rzucie oka") i idealnych zarazem (zgodnych z przyjętymi wzorcami).

23 Cyt. za: E. H. Gombrich, *O sztuce*, *op. cit*., s. 96.

24 Notatki nazwane potem *Traktatem o malarstwie,* w pierwszej wersji przygotowane ok. 1530 roku przez Francesco Melzi, a zredagowane i wydane ponad sto lat później – w 1651 roku.

25 Por. Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, Księgi II, s. 191, przeł. M. Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 227, 276. Można tu także ponownie przywołać badania Francuza, które m.in. ujawniają większe zainteresowanie obrazami o zdynamizowanym ruchu (sztywno siedzące postacie oceniano jako mniej atrakcyjne). P. Francuz, *Imagia…, op. cit*.

26 A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe,* przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2010, s. 41.

Alberti opisując *Narodziny Wenus* z poematów homeryckich oraz z wierszy Angela Poliziana, który obmyślał serię reliefów z bramy wiodącej do pałacu Wenus (uznano Poliziana za doradcę nie tylko Botticellego, ale także Rafaela i Michała Anioła)[27] skoncentrował się na pięknie ulotnego ruchu. Jak podkreśla Aby Warburg:

> rzucające się w oczy, występujące w takim samym stopniu w wierszu i w obrazie, dążenie do pochwycenia ulotnego ruchu szat i włosów odpowiada tendencji panującej w kręgach artystycznej górnej Italii od pierwszej tercji XV wieku, która znalazła najsilniejszy wyraz w *Libre de pictura* Albertiego, który pisał m.in.: „Pięknie przecież wyglądają na obrazach włosy, grzywy, gałęzie i drzewa, listowie i szaty przedstawione w ruchu. Jestem nawet zdania, że włosy mogą mieć siedem kierunków, które wyliczyłem powyżej: albo wiją się ułożone w węzeł, albo rozsypują się w powietrzu jak płomienie, albo wysuwają się spod drugiej warstwy włosów, albo unoszą się w różne strony; takie też mogą być różne wygięcia i zakrzywienia gałęzi […] Tego samego trzeba przestrzegać przy układaniu szat…”[28].

Dalej Alberti przestrzega przed nadmiarem – pisze o ruchach lekkich, umiarkowanych i wdzięcznych, a dla uprawdopodobnienia obrazu (mitycznego przecież w swojej treści) radzi umieścić, w rogu obrazu, twarz Zefira czy Austra unoszących się wśród chmur[29]. Ten „wietrzny” ruch otwierał, według renesansowego teoretyka, pole do popisu dla wyobraźni pobudzanej „rozkiełznanymi akcesoriami”. W tym przypadku, jak i w wielu innych, intuicyjne wykorzystywanie przez artystów różnych epok bodźców pobudzających naszą percepcję[30] wiązało się z powiązaniem tzw. bodźców niejednoznaczności (iluzyjności) z większym zainteresowaniem odbiorców i z odczuwaną przez nich „przyjemnością patrzenia” (powiązaną także z aspektami kulturowymi i seksualnymi odbioru wspomnianych powyżej „rozkiełznanych akcesoriów”). Alberti ostrzegał jednak przed spotęgowaniem pewnych efektów do granic zmanierowania (jako swoiście złego smaku), co stało się m.in. cechą niektórych dzieł z końca wieku piętnastego. W przypadku okładek (czyli formy współczesnej reklamy) to „zmanierowanie” miało za zadanie w natłoku komunikatów wizualnych przyciągnąć (m.in. tym typem wyolbrzymionego bodźca) uwagę potencjalnych odbiorców.

27 *Ibidem*, s. 41–42.
28 *Ibidem*.
29 *Ibidem*.
30 O czym piszą we wstępie Przybysz i Markiewicz: „Twórcy, zanim jeszcze powstały nauki o mózgu, testowali na odbiorcach wrażliwość emocjonalną, możliwości sensoryczne i ograniczenia poznawcze ujawniające się podczas percepcji dzieł sztuki. Ich «nieświadomość» polega zaś na tym, że zamiast formułować uniwersalne prawa rządzące percepcją, intuicyjnie stosowali je w praktyce”. Por.: P. Przybysz, P. Markiewicz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, *op. cit.*, s. 108.



Przykład okładek „Harper's Bazaar"[31]

Na przykładach „Harper's Bazaar" możemy zaobserwować, jak uwaga odbiorcy zostaje pobudzona np. przez dynamikę i barwę z pierwszej okładki, co wcale nie musi się przekładać na nasze wybory estetyczne. W drugiej okładce intryguje nas sama twarz (zwłaszcza bardzo wyraźne oczy), iluzję ruchu wywołuje tu wspominane esowate („S") wygięcie ciała. W ostatniej okładce nasze większe zainteresowanie może wywołać rodzaj bodźca relacyjnego – zarówno do skojarzenia z figurą geometryczną, jak i, w przypadku odbiorcy bardziej „opatrzonego", odwołanie do malarstwa (np. do szesnastowiecznej sztuki portretu). Znaczenie (podobnie, jak i w dwóch pierwszych okładkach) ma tu także swoista nienaturalność, w tym wizualne wyolbrzymienie pewnych cech (w tym także deformacja, np. ręki Anne Hathaway).

Nie da się jednak ukryć, że częstotliwość pojawiania się tego bodźca z lekka osłabiła jego działanie, ale zestawienie dwóch okładek – np. większą iluzją ruchu i okładki mniej dynamicznej – od razu ujawnia swoiste „zainteresowanie naszego mózgu" wyolbrzymionym bodźcem, nasza uwaga skupia się na niektórych cechach obrazu i powiązana jest z możliwym odczuciem satysfakcji z oglądania (ale niekoniecznie, zbyt wyolbrzymiony bodziec może nas zniechęcić – wywołać coś w rodzaju dysonansu odbiorczego). I co ważne, to zainteresowanie niekoniecznie musi przełożyć się na podjęte przez nas decyzje. Jednak w wielu wypadkach na poziom zapamiętania obrazu i towarzyszących mu emocji siła oddziaływania bodźca wizualnego ma znaczenie. Wymieniony tu spreparowany bodziec (m.in. mocno „falujące" linie ciała, rozwiane włosy, targane wiatrem czy pofałdowane ubranie – czy też nie wspominany tu jeszcze wzorzysty deseń/zwłaszcza oparty na mocnych kontrastach) ma za zadanie wywołać określone emocje wzmacniające przekaz wizualny (wywołując m.in. efekt swoistej przyjemności odbiorczej). Podobnie jest z błyskiem, lśnieniem (czyli obecnością połyskliwych tkanin, biżuterii itp.), które jak podkreśla Peter F. Smith

31 Źródło ilustracji: www.harpersbazaar.com.

(*Syntax of cities*, 1977), ukochał już nasz „pierwotny/prymitywny mózg", wybierając różne błyszczące materie jako przedmioty na poziomie symbolicznym odczytywane jako wyjątkowe, „boskie" czy transcendentne („przekraczające" w swojej istocie wszystko to co zwykłe). Popularne, określane często mianem „prymitywnego", umiłowanie mocnych (nasyconych) barw czy błyszczących przedmiotów i zachwyt nad promieniami słońca przebijającymi przez chmury czy nad lśniącą wodą, podobnie jak wyzwalały pozytywne odczucia w mózgach naszych przodków, tak i u nas pobudzają limbiczne ośrodki oraz związane z nimi emocje[32], a układ limbiczny to ta część mózgu, która m.in. odpowiada za zachowania popędowe – zaspokojenie głodu, pragnienia i popędu seksualnego.

Długie, rozwiane włosy już przez naszych przodków – jak i współcześnie przez nasze „prymitywne części mózgu" (co nie zawsze sobie uświadamiamy) – odczytywane były jako znaczący atrybut seksualności (także jako symbol siły, niezwykłych mocy, wyzwolenia i oczywiście oznakę zdrowia i piękna). O pięknych rozwianych włosach pisali starożytni poeci (długie, rozwiane włosy ukochał wspominany tu Homer), ale z czasem, gdy seksualność zaczynała nabierać wymiaru czegoś niedozwolonego, grzesznego czy nieczystego – kobiece włosy skrywały się pod coraz większą ilością ciasnych splotów i zasłon. Już w starożytności w sytuacjach publicznych kobiety musiały włosy zaplatać i częściowo przykrywać różnymi formami zasłon. U Owidiusza w *Sztuce kochania* możemy przeczytać poradę: w sytuacji intymnej nie wstydź się rozpuścić włosy jako bachantki z Tesalii[33]. Rozpuszczone włosy były symbolem bachantek, które podczas świąt ku czci Dionizosa wpadały w ekstazę, rozpuszczone włosy miały też kobiety podczas olimpijskiego biegu (w trakcie igrzysk) – co istotne, Grecy uregulowali to w odpowiednich zapisach[34].

Partick Olivelle w *Hair and Society. Social Significance of Hair in South Asian Traditions* pisze o długości włosów jako o kulturowym kodzie (różnym dla różnych kultur i czasów) – ale w wielu wypadkach znajdziemy tu elementy wspólne – włosy jako seksualność i posłuszeństwo, a także istnienie kulturowej opozycji, podziału na „włosy ułożone i pod kontrolą" i te pozostawione samym sobie („dzikie w swojej naturze")[35]. Ikonografia w odpowiedni sposób utrwaliła kulturowe kody. Długie, swobodne włosy („siedziba żądz erotycznych") stały się m.in. ikonograficznym symbolem Lilith czy Marii Magdaleny (jawnogrzesznicy)[36], w miejscach publicznych dość długo –

32 Por. P. F. Smith, *Syntax of cities*, wydanie elektroniczne Routledge 2007, s. 61–63 (e-book).

33 Cytat: […] *nie wstydź się rozpuścić włosy/jako bachantki z Tesalii/niech spadają na ramiona/ podobnie do dzikiej fali* (wers. 1862–1866). Owidiusz, *Sztuka kochania*, przeł. J. Ejsmond, Warszawa 2006.

34 K. Banel, *Opowieść o włosach*, Warszawa 2010, s. 202.

35 Por. P. Olivelle, *Hair and Society. Social Significance of Hair in South Asian Traditions*, Londyn 2011.

36 Motywy te zostały szerzej omówione w moim artykule *Włosy w sztuce. Kilka wybranych przykładów.* [w:] *Kulturowy obraz włosów*, J. Bujak-Lechowicz, M. Kaźmierczak, A. Stanecka (red.), Szczecin 2015.

także w naszej XX-wiecznej kulturze – oznaczały niedojrzałość, a u kobiet dojrzałych były ikonograficzną oznaką szaleństwa (dawniej także opętania) albo znakiem kobiet pozbawionych męskiej kontroli, prowokujących swoją niezależnością czy też seksualnością. Obserwując zmiany, które zachodziły w portretach kobiet, tu przykładowo na okładkach „Harper's Baazar" czy „Vogue", dostrzec tam można tendencję do coraz częstszego umieszczania zdjęć kobiet o swobodnie rozpuszczonych, a z czasem także rozwianych włosach. Przyczynę tych zmian należy łączyć z dokonującą się wówczas rewolucją seksualną.



Przykład okładek „Vogue" z lat 50.[37]



Przykład jeszcze nielicznych okładek „Vogue" z lat 60. z rozpuszczonymi, długimi włosami[38]

37 Źródło ilustracji – archiwum okładek magazynu „Vogue": http://www.vogue.co.uk/magazine/archive [data dostępu: 15.10.2014]. W kolejności: lipiec 1951, kwiecień 1952, listopad 1954, grudzień 1956, kwiecień 1958, luty 1959 (na żadnej z okładek z l.50 dostępnych w powyższym archiwum nie ma okładki z długimi, rozpuszczonymi włosami).

38 *Ibidem*. W kolejności: październik 1964, czerwiec 1965, czerwiec 1966, kwiecień 1968.

Warto także podkreślić, że urok rozwianych włosów – zwłaszcza ten utrwalony przez ikonografię – nie działa na nas tylko w odniesieniu do istot ludzkich, bo to także np. obrazowe znaczenie rozwianych końskich czy lwich grzyw, stanowiące jednocześnie znaki mocy, potęgi, zwinności i lekkości czy szaleństwa w jednym, jak w słynnym *Szale uniesień* Władysława Podkowińskiego. Ciekawym przykładem – na którym możemy zaobserwować własne reakcje na specyficzną konwencję fotografowania „zwierząt-modeli/modelek" – są m.in. zdjęcia lwów autorstwa Nicka Brandta zamieszczone w cyklu *A shadow falls* (2005–2007) – i zatytułowane np. *Lew przed burzą siedzący profilem I,* Masai Mara 2006 czy *Portret lwa stojącego w wietrze*, Masai Mara 2006 [39].



Władysław Podkowiński, *Szał uniesień,* 1894. Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie[40]

Dla kontrastu, na koniec, chciałabym pokazać kilka współczesnych artystycznych fotografii mody Pawła Fabjańskiego które ustawiają się w swoistej opozycji do utrwalonego, komercyjnego i masowego wizerunku modelki/modela z okładki, ale i tu włosy – ich układ, ruch czy blask – są znaczącym środkiem wyrazu, a w wielu wypadkach stanowią jeden z istotnych super-bodźców wzmacniających siłę oddziaływania danego przekazu wizualnego.

Widać tu doskonale jak działa ta opozycja, i jak jednocześnie nowe formy prezentacji, w zależności od naszych kompetencji, w wielu wypadkach wykorzystują rodzaj bodźca, który wymaga znajomości ewolucji form obrazowania – w tym bodźca relacyjnego, który wywołuje w umyśle odbiorcy procedury porównywania poprzez nawiązania do konwencji, stylistyk czy też do konkretnych prac innych artystów,

39 Cykl fotografii dostępny na stronie Nicka Brandta: http://www.nickbrandt.com/category.cfm.

40 Ilustracja za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Podkowi%C5%84ski-Sza%C5%82_uniesie%C5%84-MNK.jpg [data dostępu: 15.10.2014].

czy ogólnie do zapamiętanych „widoków" dzieł sztuki. Mamy tu także siłę oddziaływania super-bodźców, a są to w tym przypadku m.in.: kontrast bezruchu i ruchu, kontrasty barwne, iluzje optyczne i inne formy deformacji i niejednoznaczności, w tym swoistego „niedopowiedzenia", które naruszając nasze codzienne wizualne przyzwyczajenia, wzbudzają zainteresowanie, wymagają dłuższej uwagi i tym samym wzmacniają przekaz.



41

na zdjęciach od lewej:
Natalia Pietruczuk / Division
Karolina Kur / United for Models
Klaudia / Wonder Models

41 Fotografie Paweł Fabjański www. http://fabjanski.com/(I, II. dla XOXO, III. dla MELBA Magazine).

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.12

Martyna Nawrocka

136—145

Moda i ciało jako elementy konstruowania tożsamości w perspektywie posthumanizmu

Instytut Wzornictwa
Politechnika Koszalińska

Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie roli mody w procesie kształtowania ciała i tożsamości w perspektywie posthumanizmu. Pod pojęciem mody rozumiem tutaj specyficzny typ następujących po sobie zmian w preferowanych formach ubioru oraz sposobach zdobienia ciała (elementami mody są więc opalenizna lub jej brak, kolczyki w takich lub innych miejscach, fryzury, czy nawet kształt sylwetki). Innymi słowy, moda jest to proces stałego zmieniania się ideału wyglądu, do którego należy dążyć. Zmiany w modzie czasami powodowane są przełomami zachodzącymi w technologii (np. wynalezieniem nylonu) lub zmianami społecznymi (np. spopularyzowanie spodni wśród kobiet), częściej jednak, moda to nic innego jak „zmiana dla samej zmiany"[1]. Jak ujęła to jedna z moich respondentek, moda to „gust w funkcji czasu". Termin posthumanizm sprawia nieco więcej problemów przy definiowaniu, bowiem różni autorzy nadali mu różne znaczenia. Badacze tacy jak Cary Wolfe[2] i Monika Bakke, definiują posthumanizm jako postawę krytykującą filozofię humanizmu, przede wszystkim, za jej antropocentryzm. Zdaniem Bakke to „nie postczłowiek jest tym, który nadchodzi, ale zdecentrowany człowiek – biologiczny organizm ulokowany w sieci witalnych współzależności z nie-ludzkimi formami życia i technologiami"[3]. Alternatywna definicja posthumanizmu (w tym znaczeniu czasem utożsamianego z transhumanizmem) zaproponowana została – między innymi – przez Nicka Bostroma[4] i Francisa Fukuyamę[5]. Według nich, posthumanizm to kierunek filozoficzny badający możliwości doskonalenia ludzkiego ciała, a nawet ludzkości jako takiej. Doskonalenie owo może odbywać się – zdaniem posthumanistów – dzięki rozwojowi technologii, biologii czy genetyki. Jestem mniej optymistycznie nastawiona do tej wizji niż Bostrom, który zasadniczo wierzy, że „przekształcenie się w postludzi mogłoby być dla nas dobre"[6], ale zgadzam się z nim w pełni, kiedy pisze on, że człowiek jest tak naprawdę „pracą niedokończoną, w połowie gotowym przyczynkiem, który możemy przekształcać wedle naszych

1 Por. L. Svendsen, *Fashion. A philosophy*, Londyn 2006, s. 21–35.
2 Por. C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, Minneapolis 2010.
3 M. Bakke, *Biotransfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012. s. 8.
4 Por. N. Bostrom, *Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up*, [w:] *Medical Enhancement and Posthumanity*, B. Gordijn, R. Chadwick (red.), Berlin 2008, s. 107–137.
5 Por. F. Fukuyama, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, Nowy Jork 2002.
6 N. Bostrom, *Why I Want...*, *op. cit.*, s. 108.

pragnień”[7]. W artykule niniejszym pojęcie posthumanizm, odnosić się będzie do drugiej z wymienionych definicji.

Postaram się wykazać, że w świecie nagłych zmian społecznych i technologicznych, moda pełni znaczącą rolę w wyrażaniu niepokojów i lęków związanych z ciałem i tożsamością. Ciało jest częścią, przedłużeniem tożsamości – konstytuuje się ona i wyraża poprzez ciało[8]. Jeżeli przyjmiemy za Anthonym Giddensem[9], że tożsamość jest czymś płynnym, zmiennym, stale przekształcanym przez mniej lub bardziej świadomą „pracę nad sobą”, naturalną konsekwencją takiego stanowiska będzie uznanie, że „praca nad ciałem” stanowi znaczącą część tego procesu. Fakt, że możliwości transformowania ludzkiego ciała stają się z roku na rok coraz większe, naturalnie zwiększa obszar potencjalnie możliwej „pracy nad ciałem”, co – budząc zainteresowanie z jednej i niepokój z drugiej strony – wpływa na obraz ludzkiego ciała we wszystkich sztukach wizualnych, a szczególnie w modzie.

Ludzkie ciało przez wiele lat postrzegane było przez nauki społeczne jako leżące po stronie kultury, nie zaś natury. Zdaniem Zygmunta Baumana, socjologia zainteresowana była wyłącznie „człowiekiem utkanym z uczuć i myśli”[10], człowiekiem pozbawionym ciała. Marcel Mauss w swoich *Sposobach posługiwania się ciałem* podkreślał fakt, że ciało nie jest wcale tak niezmienne, jak by się mogło wydawać. Według tego badacza niemal każdy ruch, który wykonujemy, zaprogramowany został przez kulturę, nie przez naturę[11]. Niestety, praca Maussa przez długi czas nie znalazła kontynuatorów. W ostatnich latach liczni socjologowie i antropolodzy, wśród nich Giddens i Bauman, przekonująco dowiedli, że tożsamość człowieka znajduje się wiecznie w stadium zmiany, jest stale przekształcana i opracowywana na nowo. Obaj podkreślają znaczenie ciała w tym procesie, wykazując, że jest ono integralną częścią tożsamości współczesnego człowieka[12]. Jednak mimo dużego zainteresowania skutkami kultury konsumenckiej i jej wpływem na ciało, jedynie okazjonalnie wspominają o modzie. W tym samym czasie ci badacze, dla których moda stanowi główne źródło zainteresowań[13], są zgodni co do opinii,

7 N. Bostrom, *Transhumanist Values*, http://www.nickbostrom.com/ethics/values.html, [data dostępu: 20.09.2015].
8 L. Svendsen, *Fashion…*, *op. cit*., s. 75.
9 Por. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. Ja w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2010.
10 Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 70.
11 Por. M. Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem¸* [w:] tenże, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, Warszawa 2001, s. 538–566.
12 Por. A. Giddens, *Nowoczesność…*, *op. cit*.; Z. Bauman, *Consuming Life*, Cambridge 2007.
13 Por. C. Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle¸ Modernity¸ and Deathliness*, Londyn, New Haven 2003; L. Svendsen, *Fashion…*, *op. cit*.; F. Davis, *Fashion¸ Culture and Identity*, Chicago, Londyn 1992.

że moda wręcz dyktuje nam, jak powinno wyglądać ciało[14]. Używając terminologii Michela Foucaulta, moda produkuje prawdy o ciele[15].

Jesteśmy skłonni uważać, że to nasze ciała nadają kształt naszym ubraniom. Nienoszone ubrania są płaskie i puste. Musimy je założyć, by tchnąć w nie życie. Jednak owo wrażenie można z łatwością odwrócić. Istnieje wiele przykładów na to, że to ubiór przekształca ciało. Pozornie – wysokie buty, poduszki na ramiona, krynoliny, natomiast faktycznie wiktoriańskie gorsety, czy południowoafrykańskie obręcze na szyję. Anne Hollander[16] zauważyła, że akty namalowane w poszczególnych okresach historycznych odzwierciedlają kształt noszonych w tym czasie ubrań. Innymi słowy, ciało jest negatywem ubrań, które nosi. Albo, jak ujął to Kenneth Clark, nagie ciało odziane jest w kulturę[17]. Spójrzmy na Ewę z *Ołtarza Gandawskiego* Jana i Huberta van Eycków – jej wąskie ramiona, szerokie biodra i okrągły brzuch – a zobaczymy, że zdaje się ona być stworzona do tego, by nosić poszerzane średniowieczne suknie w kształcie litery A. Typowy przykład takiej sukni możemy zobaczyć na innym obrazie Jana van Eycka, znanym jako *Portret Małżonków Arnolfinich*. Kobieta na obrazie ma na sobie typową dla tego okresu poszerzaną od talii suknię. Jeśli porównamy Ewę z panią Arnolfini zobaczymy, że ogólne zarysy sylwetek są niemal identyczne – jakbyśmy mieli do czynienia z papierowymi laleczkami, którym nakłada się ubranka. Podobnie akty Tycjana odzwierciedlają kształty sukni noszonych w późnym renesansie. Ubrania redefiniują ciało, nadają mu inny kształt i inny wyraz.

Elsa Schiaparelli, jedna z najważniejszych projektantek mody dwudziestolecia międzywojennego, uważała, że to nie ubrania powinny dostosowywać się do ciała,

14 Ciekawym przykładem potwierdzającym teorię, że moda dyktuje nam nie tylko to, co jest stylowe, ale także, co jest piękne, jest jeden z odcinków amerykańskiej edycji programu telewizyjnego *Project Runway* (odcinek 4., seria 4., emisja w listopadzie 2007 roku). W ramach konkursu, uczestniczący w programie projektanci mieli wybrać po jednym z dwunastu niemodnych trendów, a następnie użyć ich w minikolekcji. Do wyboru mieli m.in.: sztuczną skórę, legginsy, wycięcia, kombinezony, frędzle, neonowe kolory. Uczestnicy programu byli zgodni co do tego, że trendy te są „niemodne nie bez powodu", że są obiektywnie brzydkie, i „nigdy nie wrócą". Tymczasem, w ciągu sześciu lat, jakie minęły od realizacji odcinka, dosłownie wszystkie dwanaście wróciło na światowe wybiegi, a o popularności legginsów czy neonowych kolorów nie trzeba nikogo przekonywać.

15 Focault nie był zainteresowany modą, mimo to uważam jego teorie za bardzo przydatne do analizy wpływu mody na społeczeństwo. Zdaniem Foucaulta, władza we współczesnej rzeczywistości działa w sposób rozproszony, ustanawiając prawdy i normy, które przyjmowane przez społeczeństwo są następnie wzmacniane przez jego członków – przez sam fakt, że społeczeństwo w nie wierzy i uznaje za własne. Rzeczone normy szybko stają się uniwersalne (por. M. Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993). Podobnie moda ma zdolność produkowania prawd o stroju, pięknie i ciele. Moda mówi nam, co jest ładne, a co brzydkie, co powinniśmy nosić, a nawet, jak powinniśmy się zachowywać, by osiągnąć szczęście.

16 A. Hollander, *Seeing through clothes*, Nowy Jork 1985, s. 85.

17 H. Koda, *Extreme Beauty. The Body transformed*, Nowy Jork 2001, s. 8.

a ciało do ubrań[18]. Podczas gdy Chanel, największa rywalka Schiaparelli, konsekwentnie projektowała modę prostą i wygodną, Schiaparelli inspirowała się surrealistami i tworzyła najbardziej fantazyjne kreacje. W roku 2012, pracująca dla japońskiej edycji „Vogue'a" Anna Dello Russo dała do zrozumienia w reklamie firmy H&M, że moda po prostu musi być niewygodna – „jeśli jest ci wygodnie, nigdy nie osiągniesz właściwego wyglądu". Słowa te wskazują, że współczesna moda obrała sobie za mentorkę raczej Schiaparelli niż Chanel.

Jednym z najbardziej znanych przykładów przedefiniowania ciała przez modę jest kolekcja japońskiej projektantki Rei Kawakubo, występującej pod marką Comme des Garçons. Kolekcja, nazwana *Dress becomes body*, pokazana została w Paryżu w 1996 roku. Teoretyk mody Caroline Evans, tak opisuje to wydarzenie: „nie ma muzyki ani wybiegu. Pierwsza modelka pojawia się w obcisłej, białej, półprzezroczystej sukience z dwoma wybrzuszeniami na łopatkach, przypominającymi niewyklute skrzydła anioła. Każda kolejna modelka w czasie trwania pokazu pojawia się z większymi, i zdaniem większości komentatorów, coraz bardziej dziwacznymi wybrzuszeniami […]. Wkładki na ciele ułożone są niesymetrycznie, ciągną się wzdłuż ramienia, biegną po skosie przez biodro, w dół pleców, okrążają tors"[19].

Wybrzuszenia znajdowały się w miejscach, w których nikt by się nie spodziewał. Tylko jakiś rodzaj choroby lub mutacji mógłby doprowadzić do powstania takich ciał – i faktycznie – sprzedawcy pracujący w sklepach Comme des Garçons ubrania z kolekcji nazywali między sobą „guzami rakowymi". „Elle" i „Vouge" opublikowały sesje zdjęciowe kolekcji, ale do zdjęć usunięto z ubrań większość puf. Tam, gdzie Evans widziała „skrzydła anioła", inni widzieli garb Quasimodo[20].

Wydana przez Comme des Garçons notatka prasowa głosiła: „[…] ciało spotyka strój, ciało staje się strojem, strój staje się ciałem". Proponuję przyjrzeć się tym twierdzeniom dokładniej.

Ciało spotyka strój – to najbardziej oczywiste stwierdzenie, akt ubierania się.

Ciało staje się strojem – to twierdzenie proponuję zestawić z obserwacjami Hollander. Człowiek wychowany w społeczeństwie nie może w pełni powrócić do stadium nagości. Raz ubrane ciało nigdy nie jest w pełni nagie. Ciało jest zawsze „ubrane w kulturę" – poprzez opaleniznę, fryzurę, manicure, tatuaże, kolczyki, depilację, operacje plastyczne i inne modyfikacje, ciało samo w sobie staje się strojem. Nie możemy w pełni powrócić do stanu natury – a skoro tak, czy w ogóle jesteśmy częścią natury? Według Katherine Hayles, postludzie będą widzieć ciało jako

18 L. Svendsen, *Fashion…*, *op. cit*., s. 77.
19 C. Evans, *Dress becomes body becomes dress. Are you an object or a subject? On Comme des garcons and self-fashioning*, „032c" nr 4, 2002, s. 82–87.
20 Takich porównań dokonano w „The Guardian" i „Village Voice".

niewiele więcej niż akcesorium mody[21]. Evans pisze: „wiemy już, że kosmetyki mogą stać się ciałem poprzez liposukcję albo chirurgię plastyczną [...]. Zatem pytanie, jakie stawia kolekcja, nie brzmi, czy jesteś tu podmiotem czy przedmiotem, ale jakiego typu podmiotem – przyszłym podmiotem – jesteś. Nowe technologie zmuszają nas do ponownego przemyślenia relacji między ciałem i tożsamością. Już teraz niepostrzeżenie rozszerzyły parametry naszych ciał i naszych świadomości"[22].

Strój staje się ciałem – większość ludzi czuje się nieswojo patrząc na bufy i wybrzuszenia autorstwa Kawakubo. Prawdopodobnie nie z powodu ich wielkości – historia zna pufy większe i spódnice szersze, niż te zaprezentowane przez Comme des Garçons. Może z powodu ich asymetrii – udowodniono, że generalnie ludzki mózg odbiera asymetrię w ciele człowieka jako zaburzenie[23]. Ponieważ lewa i prawa część naszego ciała kształtowane są przez te same geny, wszelkie różnice w ich budowie wynikają z braku odporności na wpływy środowiskowe. Ale czy mózg nie powinien rozumieć, że ciało modelki pozostaje zdrowe i symetryczne, że to tylko ubrania burzą ten porządek? Wygląda na to, że korelacja między ciałem a ubiorem jest tak silna, że automatycznie oczekujemy, by ogólny kształt sylwetki i stroju korespondowały ze sobą. Svendsen przypomina nam, że nasze ubrania są nam bliższe niż cokolwiek innego. Fizycznie stają się naszą drugą skórą, zaś na poziomie emocjonalnym są zarówno maską, która nas chroni, jak i ekranem, za pośrednictwem którego się prezentujemy. Nasz strój jest widzialną metaforą i przedłużeniem naszego „ja". Ubrania to *pars pro toto* osoby. Widzimy to zarówno w przypadku relikwii świętych, magii Voodoo, jak i w przypadku zakochanego mężczyzny nierozstającego się z drobiazgiem pochodzącym ze stroju ukochanej.

Przykładem pokazującym zacieranie się różnic między ciałem a używanymi przez nie akcesoriami, jest dobrze znana i szeroko dyskutowana współpraca między awangardowym projektantem mody Alexandrem McQueenem a lekkoatletką Aimee Mullins. Krótko po pierwszych urodzinach Mullins, jej nogi, nieco poniżej kolan, zostały amputowane. McQueen zaprosił ją do udziału w pokazie w sezonie wiosna/lato 1999. Mullins wystąpiła wtedy na ręcznie rzeźbionych, pokrytych kwiecistym reliefem, drewnianych protezach. Miały one kształt wysokich butów, a że szczupła i wysoka Mullins nie wyróżniała się na tle pozostałych modelek, nikt z obserwatorów nie zorientował się, że na pokazie dzieje się coś wyjątkowego.

21 K. Hayles, *How we Became posthuman. Virtual Bodies in cybernetics, literature and informatics*, Chicago, Londyn, The University of Chicago Press, 1999, s. 5.

22 C. Evans, *Fashion at the Edge...*, *op. cit.*, s. 82–87.

23 Por. K. Grammer, R. Thornhill, *Human Facial Attractiveness and Sexual Selection: The Role of Symmetry and Averageness*, „Journal of Comparative Psychology" vol. 108, nr 3, 1994, s. 233–242; R. Thornthill, S. Gangestad, *Human facial beauty. Averageness, Symmetry, and Parasite Resistance*, „Human Nature", vol. 4(3), 1993, s. 237–269.

Jeśli wierzyć relacji Mullins, publiczność była przekonana, że widzi po prostu buty[24]. W 2009 roku, na konferencji TED, Mullins zaprezentowała widzom swoich dwanaście par nóg. Opowiedziała o tym, jak pozwalają jej osiągać różny wzrost i różne relacje z podłożem. Zwróciła uwagę na to, że proteza wcale nie musi przypominać części ciała, a jej użytkownik może teoretycznie zaprojektować w miejscu brakującej kończyny cokolwiek zechce. „Zaczęłam powoli rezygnować z naśladowania ludzkiego ciała jako jedynego ideału estetycznego. Zrobiliśmy na przykład te buty, które ludzie nazwali szklanymi, choć w rzeczywistości to przezroczysty poliuretan. Następnie zrobiliśmy te nogi – wypełnione ziemią, z systemem korzeniowym ziemniaka rosnącym w środku i buraka na górze, i czarującym mosiężnym paluchem. Kolejne, wyglądające jak meduza, także z poliuretanu[25]. I jedyną funkcją, jaką mają te nogi [...], to prowokowanie zmysłów i rozpalanie wyobraźni"[26].

McQueen i Mullins stali się pionierami koncepcji projektanta mody jako projektanta ciała – zawodu, który być może wykształci się z artystów i chirurgów plastycznych. Mullins podsumowała swoje wystąpienie słowami, które mogą mieć niebagatelne znaczenie dla mody i designu: „proteza nie jest już symbolem konieczności zastąpienia czegoś, uzupełnienia straty. Staje się symbolem tego, że jej użytkownik ma władzę stworzenia w miejscu kończyny czego tylko zechce. Ludzie dotąd postrzegani jako niepełnosprawni teraz stają się architektami swojej własnej tożsamości. W rzeczy samej, kontynuują przeobrażanie swoich tożsamości poprzez projektowanie swoich ciał"[27].

Rezygnacja z naśladowania ludzkiego ciała w tworzeniu protez, miewa zaskakujące konsekwencje. Do niedawna, pozbawione dłoni dzieci, musiały częstokroć obywać się bez protezy, bowiem w pełni funkcjonalna proteza przypominająca wyglądem ludzkie ciało jest droga i musi być kilkukrotnie wymieniana ze względu na to, że dziecko rośnie. Wielu rodziców nie stać na taki wydatek. W ostatnich latach grupa ludzi skupionych w organizacji o nazwie E-Nabled wpadła na pomysł wydrukowania protezy dłoni na drukarce 3D. Wykonane przez nich protezy nie przypominają ludzkiego ciała, ale są lekkie, kolorowe, kosztują mniej niż 50 dolarów, a ponadto mogą wyglądać jak dłoń Iron Mana. Rezygnacja z ludzkiego ciała jako wzorca niespodziewanie otworzyła szereg drzwi. Niepełnosprawny kilkulatek może poczuć się jak bohater z komiksu, jak Robocop lub tajny agent. Dzięki temu dziecko ma szansę spojrzenia na swoją niepełnosprawność nie jak na powód do wstydu, ale niedokończoną opowieść, do której samo pisze zakończenie.

Idea, że wszyscy jesteśmy projektantami swoich ciał, jest nowa, ale dobrze ugruntowana. W pewnym sensie, każdy zabieg mający na celu upiększanie ciała można określić mianem projektowania. Już okres wiktoriański wyraźnie modyfikował ciało

24 http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/ensemble-no-13/, [data dostępu: 20.10.2014].
25 Opisywane protezy były rekwizytami w filmie „Cremaster 3" Matthew Barneya (2002).
26 www.ted.com/talks/aimee_mullins_prosthetic_aesthetics.html, [data dostępu: 20.10.2014].
27 *Ibidem*.

przez gorset, w tym samym czasie „wynaleziono" też pierwsze diety, służące – nie jak wcześniej – doskonaleniu duchowemu lub zdrowiu, ale osiąganiu estetycznego ideału[28]. Między zakładającą gorset wiktoriańską damą a współczesną jednostką zorientowaną na modę, istnieje znacząca różnica. Ta pierwsza dążyła do osiągnięcia obiektywnego – w jej kulturze – ideału piękna, który pozostawał niezmienny przez przynajmniej kilkadziesiąt lat, ta druga natomiast, podąża za modą bardziej niż za pięknem i akceptuje fakt, że ów „projekt", którym jest ciało, będzie przekształcany kilkakrotnie w ciągu życia. Niemniej, można też odnaleźć między nimi pewne podobieństwa – jedno i drugie działanie może być interpretowane jako akt kompulsywnej kontroli. Ponieważ nie możemy kontrolować swojego otoczenia, wycofujemy się poniekąd do swojego wnętrza i skupiamy się na kontrolowaniu własnego ciała – poprzez ćwiczenia, diety, reżimy ciała, które jak wierzymy, pozwalają nam się doskonalić i zbliżają nas do ideału. Valerie Steele twierdzi, że gorset w pewnym sensie nigdy nie zniknął – został zastąpiony przez „reżim fitnessu"[29]. Svendsen pyta: „czy osoba, która rzeźbi swoje ciało nie gorsetem, a stałym wysiłkiem na siłowni, naprawdę może uważać, że jest od niego wolna?"[30].

Współczesna rzeczywistość daje nam możliwość samorealizacji w dowolnie wybranej przez nas formie. Każdy z nas, jeśli tylko chce, może „wynaleźć" siebie na nowo. Tożsamość może być projektowana, przekształcana za pomocą technologii, dostosowywana do zmieniających się warunków, wreszcie, możemy się nią bawić[31]. Wolność ta jednak wiąże się z wielkim ryzykiem. Przesuwając ciało, z pozycji biologicznej stałej, w kierunku kulturowej zmiennej, stajemy się za nie odpowiedzialni, co skutkuje neurotycznym strachem przed utratą kontroli, i wyraża się w wielu formach zachowań kompulsywnych – w tym anoreksji, uzależnieniach od operacji plastycznych itp. Według Evans, moda, a zwłaszcza moda awangardowa, wyraża te lęki. Jej zdaniem bowiem, moda mówi niezależnie od swoich twórców i ma zdolność unaoczniania kulturowej traumy. W opinii Evans, „moda jest histeryczna"[32].

Moda chętnie i odważnie wykorzystuje nowe możliwości dane ciału, tworzy bajkowe stwory, cyborgi i potwory, zostawiając za sobą nie tylko klasyczną definicję piękna, ale i klasyczną definicję człowieczeństwa. Taki był motyw przewodni m.in. kolekcji Plato's Atlantis Alexandra McQueena. Projektant optycznie przekształcił modelki tak, by przypominały istoty postludzkie. Zamysłem kolekcji było przedstawienie wizji przyszłości, w której pokrywy lodowe na biegunach stopią się, a ludzie ewoluują w kierunku życia pod wodą. Ludzkość „wróci tam skąd przyszła" – głosiła

28 L. Svendsen, *Fashion…*, *op. cit*. s. 76.
29 V. Steele, *The corset: fashion and eroticism,* [w:] „Fashion Theory" II 1999, s. 38.
30 L. Svendsen, *Fashion…*, *op. cit*., s. 83.
31 C. Evans, *Fashion at the Edge…*, *op. cit.*, s. 281.
32 *Ibidem*, s. 6.

notatka prasowa. Fryzury modelek sięgały czterdziestu centymetrów, buty miały niemal trzydziestocentymetrową wysokość. W efekcie, widzowi wydawało się, że po wybiegu stąpają stworzenia mające po dwa i pół metra wzrostu. Niektóre ze strojów przypominały pancerze owada, inne pokryte były nadrukami we wzór gadziej skóry. Wielkie, błyszczące cekiny wyglądały jak zbroja albo łuska. Innymi słowy, McQueen w pełni osiągnął zamierzony efekt – wrażenie nowej rasy, potomków człowieka. Zaznaczyć trzeba, że w owym eksperymencie nie był on ani jedyny, ani pierwszy. W pokazie *haute couture* na jesień/zimę 1997, Thierry Mugler zaprezentował suknię inspirowaną mityczną chimerą. Ozdobiona cekinami, piórami i końskim włosiem „jest tak niepraktyczna i cenna, że wydaje się obdarzać osobę, która ją nosi nadludzkimi mocami"[33] – napisano w recenzji wystawy *Extreme Beauty: The Body Transformed* w Metropolitan Museum w 2001 roku. Peruka z piór i żółte szkła kontaktowe dopełniły wrażenia nie-ludzkiej istoty. W podobnej stylistyce tworzył również duet Fyodor-Golan. Modelka o skórze pokrytej zielonym brokatem, w sukience wyglądającej jak pancerz, wystąpiła na pokazie jesień/zima 2012. Z kolei Mountain Yam ma w swoim portfolio suknię, której elementem były gałęzie drzew zdające się wyrastać z ciała modelki, „byśmy dostrzegli morfologiczną możliwość zaistnienia postludzkiego gatunku, który może połączyć swą pulę genową z innymi" – napisał jeden z blogerów[34].

Koncept hybrydyczności wykorzystuje w swoich pracach także Iris van Herpen. Do kolekcji *haute couture* na jesień/zimę 2011, van Herpen we współpracy z United Nude, stworzyła buty inspirowane figowcem bengalskim. Jest to drzewo, które z gałęzi wypuszcza pędy mające zdolność zakorzeniania się po osiągnięciu poziomu gleby. W ten sposób tworzą się dodatkowe pnie. Roślina jest w stanie przetrwać uschnięcie głównego pnia i staje się drzewem kolumnowym – widok ten sprawia wrażenie wielu splątanych drzew. Buty na pokazie van Herpen wyglądały jak plątanina korzeni lub drobnych macek, twór przyrody bardziej niż człowieka. Obserwator mógł odnieść wrażenie, że buty te są częścią modelki – jej własnym „systemem korzeniowym," albo też, odwrotnie, że są obcym, żywym organizmem usiłującym ją zniewolić – niczym węże Laokoona. Elementem tej samej kolekcji była słynna sukienka-szkielet z białego plastiku przypominającego kości, wydrukowana w technologii 3D. „Paradoksalnie, sukienka czyni modelkę jeszcze bardziej nagą, niż gdyby nie miała ona niczego na sobie. Struktura szkieletu zdaje się pozbawiać ją

33 http://www.metmuseum.org/research/metpublications/Extreme_Beauty_The_Body_Transformed, [data dostępu 20.09.2014].

34 R. Hariman, *Polarized Visions of the Post-Human*, http://www.nocaptionneeded.com/2010/02/polarized-visions-of-the-post-human/, [data dostępu: 20.09.2014].

jej własnej skóry" – napisał portal Forbes.com[35]. Jednak zaprezentowany szkielet nie jest ludzki – ma zdecydowanie więcej kości, niż można znaleźć w ludzkim torsie, szersze biodra i dodatkowe dwa kręgosłupy łączące kości biodrowe z żebrami. Modelka, naga i bezbronna, zdaje się być więźniem w klatce nieludzkiego szkieletu.

Kolejnym godnym wspomnienia przykładem w pracach van Herpen jest jej kolekcja na sezon jesień/zima 2014, zatytułowana *The Biopiracy*. Inspiracją kolekcji był fakt opatentowania ludzkich genów przez prywatne firmy. W notatce prasowej van Herpen pyta: „czy nadal jesteśmy wyłącznymi właścicielami swoich ciał?". Podczas pokazu, trzy modelki umieszczone były w wielkich plastikowych workach, z których odessano powietrze. Wiszące niemal w bezruchu, sprawiające wrażenie nieprzytomnych, zapakowane próżniowo ciała, były materialną manifestacją stawianego przez projektantkę pytania.

Widzimy więc, jak stopniowo, z czasem, ciało opuszcza teren zarezerwowany dla biologii i wkracza w rejony technologii. Używając Levi-Strausskiej opozycji natura – kultura, możemy powiedzieć, że ciało przestało być częścią natury i staje się – w sposób coraz bardziej znaczący – elementem kultury. W konsekwencji ciało zaczęło podlegać modom.

Wydzierając ciało naturze i stawiając je po stronie technologii, staliśmy się za nie odpowiedzialni, co skutkuje neurotycznym lękiem i obawą przed utratą owej kontroli. Być może w niedalekiej przyszłości także ciało stanie się obiektem ciągłej zmiany – kiedy jednostka będzie w stanie wybrać spośród licznych form i kształtów, i uformować samą siebie według najnowszych trendów. Evans napisała o projektantach mody, że przewidują oni przyszłość, sondując teraźniejszość[36]. Jest to tym bardziej widoczne, kiedy zmartwieniem teraźniejszości staje się właśnie najbliższa przyszłość. Zmodyfikowane, nieludzkie, postludzkie ciała, są zatem w modzie alegorycznym obrazem przyszłości, przeczuciem kolejnych wersji nas samych – a ich obraz jest tyleż nęcący, co przerażający.

35 J. Keats, *See How Designer Iris Van Herpen Flouts Death With This 3D-Printed Dress*, http://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2014/03/13/see-how-designer-iris-van-herpen-flouts-death-with-this-3d-printed-dress/, [data dostępu: 20.09.2014].

36 C. Evans, *Fashion at the Edge...*, *op. cit.*, s. 269.

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.13

Aleksandra Ciejka

146—159

Modne ciało na przestrzeni wieków Kulturowa analiza figury modelki

Uniwersytet Pedagogiczny
im. KEN w Krakowie

Modelka, muza, ikona, wzór – od najdawniejszych czasów kobieta i jej cielesność stanowiły źródło inspiracji dla wszelkich sfer ludzkiej aktywności. Żeńskie ciało kryło i wciąż skrywa w sobie bowiem niezwykle bogatą symbolikę, będącą obiektem kultu, bądź też zmysłowości. W zależności od szerokości geograficznej kobiecość mogła uosabiać dostatek, urodzaj, pełnię, boskie moce, a zarazem zło, nieczystość i grzech. Wyobrażenie kobiecego ciała ewoluowało na przestrzeni wieków, przekształcając się ostatecznie w konstrukt kulturowy, którego reprezentacją stała się osoba modelki, łącząc w sobie wizualne oraz ideologiczne problemy współczesności. Celem niniejszego referatu będzie zatem ukazanie ciała modnego oraz roli modelki od czasów dawnych do współczesności. Poprzez odwołania do wyselekcjonowanych, reprezentatywnych wizerunków żeńskiego ciała zostaną zaprezentowane rozmaite przemiany oraz transgresje w pojmowaniu kobiecej cielesności. Ponadto podjęta zostanie również próba odpowiedzi na następujące pytania: czy postrzeganie ciała modelki jest warunkowane kulturowo? W jaki sposób i dlaczego dochodzi do wartościowania kobiecego ciała? Jak wielką metamorfozę przeszła żeńska cielesność na przestrzeni wieków w sferze mody oraz sztuki? Czy obecnie jesteśmy świadkami uprzedmiotowienia ciał modelek, czy może ich indywidualizacji?

Od muzy do modelki – kobiece ciało na przestrzeni wieków

Ikoniczne reprezentacje kobiecego ciała sięgają najdawniejszych czasów[1]. Pierwsze zachowane rzeźby oraz malunki naskalne ukazujące żeńskie kształty pochodzą z okresu prehistorycznego. W czasach tych kobiety były kojarzone głównie z płodnością. Ich rola sprowadzała się bowiem do urodzenia jak największej liczby zdrowego potomstwa. Stąd też wizerunki kobiet z tego okresu przedstawiają bardzo zaokrąglone, wręcz otyłe ciała, z obfitymi piersiami i szerokimi biodrami, nasuwające jednoznaczne skojarzenia z płodnością i macierzyństwem. Wraz z rozwojem kolejnych cywilizacji ideał kobiecości ulegał radykalnym zmianom. W starożytnym Egipcie wykształcił się ściśle określony kanon żeńskiej urody. Ideałem była smukła kobieta o wąskich biodrach, wydatnym nosie i długiej szyi. Egipcjanka wyróżniała się szlachetnymi rysami twarzy, podkreślanymi dodatkowo przez kontrastowy makijaż oraz misterne peruki.

1 Por. W. Kawecki, *Teologia piękna Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej,* Poznań 2013, s. 13.

W kraju nad Nilem kobiety z wyższych sfer traktowane były zawsze z wielkim szacunkiem i honorami, ponieważ uosabiały piękno[2].

Ideał kobiecości wyznawany przez starożytnych Greków i Rzymian był zbliżony do dzisiejszych kanonów urody. Obiektem kultu były kobiety niczym posągowa Wenus z Milo – smukłe, o małym biuście, długiej szyi oraz wąskiej talii. Grecy niezwykle cenili sobie świeżość, młodość i naturalność. Za najpiękniejsze uznawane były zatem te kobiety, które swoim wyglądem bardziej przypominały dziewczęta niż stateczne niewiasty. Warto dodać, iż w czasach antycznych harmonia i proporcjonalność były warunkiem niemalże priorytetowym w każdej dziedzinie życia, także i w przypadku oceny kobiecego piękna. Rzymski ideał kobiety, mimo że także wzorowany na bogini miłości, nieco odbiegał od wizerunku greckiej naturalnej dziewczęcości. Piękno rzymskiego ciała uosabiała bowiem kobieta rosła – matka i żona, o krągłych kształtach i wydatnych piersiach. Atrakcyjność oznaczała wówczas nie tylko piękno oraz harmonię, ale również dojrzałość świadczącą o mądrości[3].

Kultura egipska, grecka oraz rzymska zapoczątkowały pewną rewolucję w pojmowaniu żeńskiego piękna. Nowa kobieta, w przeciwieństwie do silnych prehistorycznych matek, stała się obiektem zainteresowania oraz pożądania mężczyzn, nie tylko ze względu na pełnioną rolę społeczną, ale przede wszystkim cielesność. W okresie średniowiecza kanony kobiecego piękna po raz kolejny uległy kulturowej zmianie. Powszechna tendencja do ascezy i umartwiania się wykształciła ideał kobiety kruchej, delikatnej, bardzo szczupłej, bladej, jasnowłosej, nierealnej i eterycznej, niczym zjawa. Wygląd kobiecego ciała okresu średniowiecza stanowił kruchą przeciwwagę dla męskiej siły oraz witalności[4].

Wkrótce moda na duchowość ustąpiła jednak na rzecz nowo odkrytej cielesności. Renesans, zgodnie z założeniami humanizmu, zapoczątkował ideę człowieka wyzwolonego o wszechstronnie rozwiniętym intelekcie i duchowości. Odkryte na nowo ciało było odtąd symbolem piękna. Wzorem renesansowej kobiety stała się osoba odznaczająca się barczystą sylwetką, zamaszystą i krępą budową oraz zaokrąglonymi kształtami, z wyraźnie wyeksponowanym dekoltem[5]. Wiek XVI, oprócz wprowadzenia nowego kanonu kobiecego piękna, odmiennego od średniowiecznego ideału, przyniósł również znaczące zmiany w sposobie prezentowania modnego ciała. Otóż materialną reprezentacją kobiecych wdzięków zostały tzw. modelki, a dokładnie *model dolls*, czyli manekiny służące do prezentacji odzieży[6].

2 Por. K. Bodziony-Szweda, „Fragile" nr 4, http://www.fragile.net.pl/home/egipskie-uwodzicielki/, [data dostępu: 09.11.2015].
3 *Ibidem*, s. 13.
4 U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu,* Kraków 2006, s. 22.
5 G. Vigarello, *Historia urody. Ciało i sztuka upiększania od renesansu do dziś*, przeł. M. Falski, Warszawa 2011, s. 125.
6 http://pl.dress22.com/2014/06/11/historia-manekinow/, [data dostępu: 09.11.2015].

Barok jako epoka zmysłowości, cielesności oraz ziemskich przyjemności, wyzwolił kobiece ciało z poczucia grzechu. Duchowość, tajemnicę oraz harmonię zastąpiła obfitość i naturalność. Ideałem barokowego piękna były kobiety o pokaźnych ramionach i brzuchach, szerokich biodrach, obfitych udach oraz biuście. Podkreślały one swoją urodę wymyślnymi ozdobami, perukami i mocno wydekoltowanymi sukniami[7].

Wiek XVIII, będący czasem rozumu, powrócił do form klasycznych, a także inspiracji sztuką starożytną. Ideałem była wówczas kobieta szczupła, wysoka, o smukłej, odpowiednio wyprofilowanej i zachowującej właściwe proporcje sylwetce. Klasyczna twarz, małe usta, prosty, zgrabny nos oraz ciemne włosy ułożone w drobne loki stanowiły wyznaczniki piękna tego okresu. Faworyzowano piękno młodych dziewcząt, nieomal dziewczynek. W drugiej połowie XVIII wieku doszło jednak do radykalnych zmian w sferze kobiecego piękna. Na piedestał weszły kobiety starsze, dojrzalsze, o niebanalnych osobowościach. Ideałem tego okresu była markiza de Pompadour, faworyta i kochanka króla Francji Ludwika XV[8]. Ówczesny kanon piękna wyznaczały przepych, sztuczność i przesada.

Wiek XIX przyniósł modę na talię osy – uzyskiwaną za pomocą gorsetu. Ideałem była kobieta z dużym biustem i krągłymi pośladkami. Do podkreślenia tak nienaturalnych kształtów stosowano tzw. turniury. Okolice bioder wypychano, watowano oraz otaczano szeroką halką, nadając im kształt dzwonu. Kobiecość wciąż wiązała się z przesadą oraz odstępem od naturalności. Wiek XIX przyniósł ponadto znaczące zmiany w kwestii prezentacji ubiorów. Już nie manekiny, a wybrane kobiety stały się inspiracją dla fotografów oraz projektantów mody. Za przykład takiej osobistości może posłużyć Virginia Elisabetta Luisa Carlotta Antonie Teresa Maria Oldoini. Znana z nieskazitelnej urody i wyjątkowego wyczucia stylu hrabina, w 1856 roku zaczęła pozować dla cenionych na dworze florenckim fotografików – Mayera i Piersona. Współpraca ta okazała się owocna dla obu stron. Przez cztery lata zrealizowano ponad 400 zdjęć, a hrabina zyskała opinię ikony mody[9].

Nie mniej popularną modelką XIX wieku była Amerykanka Marie Vernet Worth. Prezentowała ona osobiście stroje swojego męża Charlesa Wortha, który był jednym z największych projektantów mody połowy XIX wieku. W swoim salonie mody, Worth zatrudniał jako ekspedientki wyłącznie szczupłe i atrakcyjne dziewczyny, które prezentowały na sobie aktualnie dostępne w sprzedaży stroje. Projektant posyłał je również w miejsca, w których zwykły bywać panie lubiące dobre ubiory. Pierwsze modelki Wortha pracowały zatem podobnie do dzisiejszych *house models*, czy *informal models*[10].

7 W. Tomkiewicz, *Piękno wielorakie*, [w:] *Twórczość Rubensa*, Warszawa 1971, s. 21.
8 Por. E. Herman, *W łóżku z królem: 500 lat cudzołóstwa, władzy, rywalizacji i zemsty: Historia metres królewskich*, Warszawa 2006, s. 40–41.
9 Por. M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007, s. 32–33.
10 Por. J. Pawul, *Modelka profesjonalna – poradnik*, http://modelkimody.blogspot.com/2012/05/zaczeo-sie-i-jest-tak.html, [data dostępu: 10.11.2015].

Wiek XIX okazał się przełomowy również w zakresie definiowania osoby modelki. W 1891 roku Henry Stacy Marks w wywiadzie dla „The Strand Magazine" po raz pierwszy użył terminu supermodelka dla określenia muzy fotografów oraz projektantów[11].

Modelki – nowe ikony piękna

Lata 20. XX wieku przyniosły radykalną zmianę dotychczasowych tendencji – modę na chłopczycę. Kobiety, aby dorównać ówczesnym ideałom piękna, obcinały włosy i skracały suknie wedle panującej mody. Sylwetka idealna stała się wydłużona i prosta. Biust był niemalże niewidoczny, podobnie jak ukryta talia. Ikonami piękna były wówczas Pola Negri i Greta Garbo. W okresie tym nastąpił także znaczący rozkwit świata modelingu. Wtedy to dokonały się bowiem najważniejsze zmiany w postrzeganiu roli modelki. W 1914 roku odnotowano pierwszy pokaz mody, który odbył się w Chicago – centrum amerykańskiego przemysłu odzieżowego tamtych czasów. Owo historyczne wydarzenie o doniosłym znaczeniu dla świata mody zostało wówczas okrzyknięte *największym pokazem mody na świecie*. Do jego realizacji zatrudniono ponad setkę modelek i modeli, aby zaprezentować dwieście pięćdziesiąt strojów przed prawie pięciotysięczną widownią. Pokaz zyskał ogromny aplauz, rozpoczynając tym samym erę sławy modelek[12].

Ulubienice znanych projektantów zyskiwały sławę nie tylko dzięki publicznym występom, ale również prasie. W 1920, redaktor naczelna paryskiego magazynu „Vogue", zadecydowała o wprowadzeniu fotografii modelek na miejsce dotychczasowych ilustracji – rysunków[13]. Popularność modelek rosła z każdym rokiem. Niemal każda młoda dziewczyna marzyła o pozowaniu dla znanych fotografów oraz prezentowaniu ubrań najlepszych projektantów. Teoretycznie otwarty „zawód modelki" wymagał zatem radykalnej selekcji. W związku z tym już w 1924 roku Francuz – Jean Patou – zainicjował pierwsze poszukiwania idealnych dziewcząt do prezentacji jego kolekcji w paryskim salonie. W kooperacji z nowojorskim pismem „Vogue" zaaranżował on specjalny konkurs dla modelek, w efekcie którego wyłoniono sześć pań, które stały się twarzami salonu mody Patou w Paryżu. Był to pierwszy na świecie *casting*[14].

11 Por. H. How, *Super model*, „The Strand Magazine", 1891, t. 2, http://books.google.pl/books?id=UeIvAAAAMAAJ&dq=%22super+model%22&pg=PA118&redir_esc=y, [data dostępu: 23.06.2015].

12 Por. J. Dong, Y. Zhang, *The origin and evolution of fashion show*, „Journal of Xi'an Polytechnic University" 2009, nr 2 (vol. 23), s. 503; wersja elektroniczna: http://en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTotal-FGJK201001029.htm, [data dostępu: 10.11.2015].

13 Por. K. Hackney, *Vogue as an Example of Effective Fashion Magazine Covers*, http://digitalcommons.calpoly.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1113&context=grcsp, s. 6, [data dostępu: 10.11.2015].

14 Por. C. Evans, *Jean Patou's American Mannequins: Early Fashion Shows and Modernism* https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/modernismmodernity/v015/15.2evans.pdf, [data dostępu: 10.11.2015].

Od tego czasu selekcja piękna stała się zjawiskiem niemal globalnym. W ślad za Johnem Robertem Powersem – założycielem pierwszej agencji modelek w Stanach Zjednoczonych, zaczęły powstawać prywatne organizacje zrzeszające młode kobiety współpracujące z fotografami oraz domami mody. Wystarczy wspomnieć w tym miejscu agencję modelek Harry'ego Conovera, Huntingtona Hartforda czy instytucję Ford Models założoną przez stylistkę Eileen Ford i Jerry'ego Forda. Agencje te wprowadziły nie tylko gaże dla modelek, ale również profesjonalne szkolenia[15].

Lata 30. i 40. XX wieku okazały się ponownym zwrotem ku wybujałej kobiecości. Ściśle przylegające do ciała sukienki uwydatniały ponętne biusty, krągłe biodra oraz wcięcie w talii. Królowały kobiety o bujnych kształtach, nazywanych klepsydrami. Symbolem prawdziwej urody była wówczas Rita Hayworth. Lata 40. okazały się również ważnym okresem dla modelek. W 1945 roku magazyn „Hearst's International Combined with Cosmopolitan" uznał Anitę Colby za najlepiej opłacaną modelkę-aktorkę tamtych czasów[16].

Lata 50. XX wieku, zgodnie z zasadą sinusoidalnych zmian w kulturze, wylansowały modę na szczupłą klatkę piersiową oraz wciętą talię z lekko podkreślonymi biodrami. Stało się tak głównie za sprawą dwóch gwiazd epoki – Audrey Hepburn i Grace Kelly. Pod koniec lat 50. i na początku 60. dotychczasowy ideał kobiecości ponownie uległ transformacji. Kultowymi postaciami zostały bowiem Marylin Monroe, Brigitte Bardot i Sophia Loren. Za najpiękniejsze uważane były zatem kobiety o krągłych kształtach – wydatnych piersiach, pośladkach oraz wyraźnie zarysowanej talii. Co więcej, do końca lat 50. ubiegłego wieku modeling stał się oficjalnym zawodem wielu kobiet na świecie. Był to czas popularności pierwszej supermodelki – Lisy Fonssagrives, pozującej dla najbardziej prestiżowych magazynów, takich jak „Vogue", „Harper's Bazaar" czy „Vanity Fair". Oprócz niej do najbardziej uznanych modelek należały wówczas Dorian Leigh, Gia Carangi i Jean Shrimpton[17].

Wiek XX to okres pierwszej popularności nowych ikon piękna, czyli modelek. Potwierdzeniem tego była postać Twiggy (Lesley Hornby) lansująca modę na bardzo szczupłą sylwetkę. Hornby dała początek zupełnie nowym tendencjom w modzie, które stały się również obowiązującymi ideałami piękna dla XXI wieku. Kobiety bardzo wysokie, o nienagannej, a wręcz wychudzonej sylwetce i charakterystycznych rysach twarzy stały się wzorcami dla milionów kobiet na świecie. Modelki, obok ikon kultury popularnej, zostały uznane za uosobienia ideałów piękna naszej epoki.

15 *Ibidem*, s. 504.

16 Por. A. Colby, *Cinema: Cover Girl*, „Time", 08.01.1945, http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,775317,00.html, [data dostępu: 23.06.2015].

17 Por. M.P. Fernandez, *Supermodel history*, http://www.highsnobiety.com/2015/07/23/supermodel-history/, [data dostępu: 10.11.2015].

Era supermodelek

Od roku 1970 postaci niektórych modelek stały się powszechnie rozpoznawalne. Zapoczątkowały to działania redaktor magazynu „Sports Illustrated" – Jule Campbell, która pod zdjęciami modelek umieszczała ich nazwiska[18]. W ten sposób pozujące dziewczęta trafiały nie tylko do elitarnego kręgu znawców mody, ale przede wszystkim odbiorców kultury masowej. Był to czas takich modelek jak Margaux Hemingway, Cybill Shepherd, Patti Hansen, Penelope Tree, Grace Jones, Lauren Hutton, Janice Dickinson, Rene Russo, Gia Carangi, Jerry Hall, Wilhelmina Cooper, Christie Brinkley, Edie Sedgewick i Kelly Emberg. Co więcej w latach 70. w świat modelingu wkroczyły również przedstawicielki innych ras. Warto wspomnieć tu takie sławy jak Iman, Naomi Sims czy Beverly Johnson.

W latach 80. nastała moda na dawny, pełen przepychu styl *glamour*. Modelki, doskonale reprezentujące obowiązujący trend zdawały się zastępować nawet gwiazdy filmowe, które jak dotąd były najbardziej rozpoznawalnymi symbolami piękna oraz zamożności. Pomimo pewnego postępu w postrzeganiu modelek w porównaniu do lat poprzednich, przez większość odbiorców były one wciąż traktowane jako grupa, nie zaś wyróżniające się jednostki. Zmianę przyniosły dopiero lata 90. Stało się to za sprawą nietuzinkowych osobowości Naomi Campbell, Lindy Evangelisty oraz Christy Turlington. Modelki te nazwano nawet „trójcą"[19]. Ten symboliczny termin bardzo szybko został wykorzystany przez media masowe. Prasa oraz telewizja używały skrótu „Christy, Naomi, Linda" dla podkreślenia ich unikalności i niepowtarzalności. Christy była wówczas nazywana modelką – ubezpieczeniem. Jej profesjonalizm gwarantował bowiem powodzenie każdej sesji czy też kampanii reklamowej[20]. Lindę z kolei ochrzczono kameleonem, który umożliwia stworzenie nawet najbardziej nietypowych i ekstrawaganckich stylizacji[21]. Naomi natomiast została pierwszą tak popularną czarnoskórą modelką i pozowała dla najświetniejszych magazynów o modzie – „Time Magazine", a także amerykańskiego, francuskiego oraz brytyjskiego magazynu „Vogue"[22].

Od 1990 roku modelki stały się ulubienicami mediów. Określenie supermodelka oznaczało wówczas posiadanie medialnej „osobowości" oraz prestiżu. Supermodelki zaczęły być gośćmi programów typu *talk show*, obiektami plotek w prasie,

18 Por. B. Curtis, *The Sports Illustrated Swimsuit Issue: An intellectual history*, http://www.slate.com/articles/news_and_politics/the_middlebrow/2005/02/the_sports_illustrated_swimsuit_issue.html, [data dostępu: 10.11.2015].

19 Terminu tego użył M. Gross, por.: B. Collacello, *A League of their Own*, [w:] „Vanity Fair", wrzesień 2008, http://www.vanityfair.com/style/features/2008/09/supermodels200809, [data dostępu: 23.06.2015].

20 Por. R. Chun, *More to Christy than Meets the Eye*, „Vogue", wrzesień 1995, http://www.vogue.com/tag/model/christy–turlington, [data dostępu: 23.06.2015].

21 Por. V. Fidanzia, *Linda Evangelista*, [w:] *Vogue Encyclo*, http://www.vogue.it/en/encyclo/people/e/linda–evangelista, [data dostępu: 23.06.2015].

22 Notka biograficzna Naomi Campbell, za: Models.com, http://models.com/models/naomi–campbell, [data dostępu: 23.06.2015].

ikonami stylu, gwiazdami filmu, a także kobietami sukcesu zarabiającymi miliony dolarów[23]. Modelki tej epoki, czyli Naomi Campbell, Cindy Crawford, Claudia Schiffer, Christy Turlington, Linda Evangelista i Tatjana Patitz stały się markami samymi w sobie. Media nazwały je nawet „oryginalnymi modelkami" (ang. *original models*). Anna Wintour, redaktor naczelna magazynu „Vogue" podsumowała ich fenomen, twierdząc, iż „dziewczęta te były najwspanialszymi przedstawicielkami mody, które niczym lustrzane odbicie odzwierciedlały tamte czasy. Były jak gwiazdy filmowe"[24]. Pod koniec lat 90. era supermodelek, zdaniem krytyków mody, została definitywnie zakończona[25]. Zastąpiły ją czasy *heroin chic*.

Kult androgyniczności – heroin chic

W późnych latach 90. aktorzy, gwiazdy pop oraz celebryci zaczęli stopniowo wypierać modelki ze świata show biznesu. Zastępowali je na okładkach najmodniejszych magazynów, stając się również głównymi twarzami znanych kampanii reklamowych. Zjawisko to sprawiło, że większość modelek powróciła do anonimowości. Pojawiły się nawet teorie, iż świat mody prawdopodobnie nigdy nie znajdzie już godnych następczyń „wielkiej szóstki"[26]. Charles Gandee, wydawca magazynu „Vogue", upatrywał przyczyn spadku pozycji supermodelek w wielu zjawiskach. Przede wszystkim nowa, surowa moda, stojąca w dużej opozycji do dawnego pełnego przepychu stylu, wymusiła zatrudnianie mniej wyrafinowanych modelek, które nie przyćmiewały danej kolekcji[27].

W tym czasie pojawił się właśnie trend na tzw. heroinowy szyk (ang. *heroin chic*)[28]. Genezy tego zjawiska należy upatrywać w kultowym narkotyku – heroinie. Na przestrzeni lat postać tej używki ulegała różnym modyfikacjom. Heroina została wyprodukowana w 1898 roku przez niemieckiego chemika i farmakologa – Heinricha Dresera. Stanowiła ona wówczas półsyntetyczną pochodną morfiny[29]. Na przełomie lat 80. i 90. „oczyszczono" dotychczasowy skład heroiny, wprowadzając na rynek nową odmianę narkotyku pod nazwą *brown sugar* [krystaliczna heroina][30].

23 Por. A. Williams, *We three queens*, NYMag.com, http://nymag.com/nymetro/news/anniversary/35th/n_8578/, [data dostępu: 23.06.2015].
24 N. Angeletti, O. Alberto, *In Vogue: The Illustrated History of the World's Most Famous Fashion Magazine*, Nowy Jork 2012, s. 331.
25 Por. R. Arnold, „Heroin Chic. Fashion Theory, The Journal of Dress, Body and Culture 3", nr 3, wrzesień 1999, s. 279–295.
26 J. Stein, *The Fall of the Supermodel*, „Time", 09.11.1998, za: http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,989517–1,00.html, [data dostępu: 23.06. 2015].
27 *Ibidem*.
28 *Ibidem*.
29 P. Karpowicz, *Narkotyki. Jak pomóc człowiekowi*, Białystok 2002, s. 219.
30 *Ibidem*, s. 225.

Dostępność heroiny przyczyniła się do jej powszechnego nadużywania i popularności wśród przedstawicieli klasy średniej. Co więcej heroina stała się również jednym z głównych motywów pop kultury. Trend na heroinową dziewczynę zapoczątkowały takie produkcje jak „Przetrwać w Nowym Jorku", Trainspotting", „Dzieciaki", „Wieczna północ" czy „Pulp Fiction"[31].

Modny wówczas wygląd heroinowej dziewczyny odznaczał się bladą cerą, cieniami pod oczami oraz kwadratowymi kośćmi szczęki. Przez krytyków uroda ta nazywana była androgyniczną, stojącą w radykalnej opozycji do wyglądu supermodelek pokroju Cindy Crawford czy Claudii Schiffer. Stylizację na uzależnioną od narkotyków zapoczątkowała Kate Moss, występując w 1993 roku w kontrowersyjnej kampanii Calvina Kleina. Nowy trend spotkał się jednak z publiczną krytyką. Piętnowano go za promowanie nihilistycznej wizji piękna oraz uzależnienia od narkotyków[32]. Oprócz Kate Moss do mody na *heroin chic* zaliczane były również takie modelki jak Laetitia Casta, Eva Herzigová, Carla Bruni, Tatiana Sorokko, Yasmin Le Bon, Shalom Harlow, Nadja Auermann, Helena Christensen, Patricia Velásquez, Adriana Karembeu, Milla Jovovich i Valeria Mazza.

Dopiero postać Gisele Bündchen zapoczątkowała nową erę modelingu, nazwaną powrotem atrakcyjnych seksualnie modelek (ang. *The return of the Sexy Model*)[33]. Gisele stała się pierwszą tak popularną modelką pochodzenia brazylijskiego. Jej kariera zaowocowała szczególnie dzięki kontraktowi z marką bielizny Victoria's Secret. W ślad za Gisele pojawiły się kolejne modelki uosabiające kobiecość oraz seksualność. Były to Adriana Lima i Alessandra Ambrosio. Zdaniem mediów miały one stanowić nową trójcę najatrakcyjniejszych i najpopularniejszych modelek w skali światowej. Niestety, w porównaniu z poprzedniczkami, ich kariery nie związały się na stałe z kulturą popularną. Główną przeszkodą stała się w tym wypadku bariera językowa[34]. Poza tym Gisel, Adriana i Alessandra stanowiły wciąż mniejszość wobec reszty świata modelingu, w którym eksperci zauważyli niepokojący regres. W świat mody zaczęły wkraczać bowiem coraz młodsze dziewczęta pretendujące do miana supermodelki. Chcąc sięgnąć ideału, często borykały się z anoreksją oraz innymi zaburzeniami żywienia. Pochodząc najczęściej ze wschodniej Europy, napotykały one także na wiele problemów związanych z nowym dla nich środowiskiem kulturowym. Reakcją naprawczo-edukacyjną przedstawicieli świata mody stały się w tej sytuacji popularne programy poszukujące młodych talentów, które pragnęły zostać światowymi gwiazdami modelingu. Były to *Project Runway*, *America's Next Top Model*

31 *Women under the Influence*, wstęp J. A. Califano Jr., Baltimore, Londyn 2005, s. 98.
32 *Ibidem*.
33 Por. *Gisele Bundchen – Biography*, People.com, J. Wang (red.), http://www.people.com/people/gisele_bundchen/biography, [data dostępu: 23.06.2015].
34 Por. K. Blakeley, *The World's Top-Earning Models*, http://www.forbes.com/2007/07/19/models-media-bundchen-biz-media-cz_kb_0716topmodels.html, [data dostępu: 10.11.2015].

czy *Germany's Next Topmodel*. Ostatecznie, od 2013 roku elitę modelek na świecie zaczęły stanowić Gisele Bündchen, Miranda Kerr, Adriana Lima, Liu Wen, Hilary Rhoda, Carolyn Murphy, Joan Smalls, Candice Swanepoel i Lara Stone[35].

Oryginalność i nieokreśloność nowymi wymiarami piękna

Krytyczna percepcja przemysłu supermodelek od zawsze wiązała się z różnymi perspektywami pojmowania idealnego piękna. Począwszy od bojkotowania zachowań związanych z zaburzeniami żywienia, po oskarżenia o rasizm oraz narzucanie europejskich standardów urody. Pisarz i krytyk modowy Guy Trebay w swoim artykule dla „The New York Times" w 2007 roku stwierdził, iż jeszcze do niedawna ideałem piękna była atrakcyjność androgyniczna, puste spojrzenie oraz wychudzone ciało. Taka estetyka spełniała założenia wielu gałęzi przemysłu modowego, a także kultury. Oczywiście nie był to zawsze kazus. Jeszcze w 1970 roku czarnoskóre, cięższe i „etniczne" modelki dominowały na największych wybiegach[36].

Obecnie świat mody zdaje się poszukiwać zupełnie nowych ideałów piękna. Dowodem na to są chociażby pokazy oraz rozliczne sesje fotograficzne z udziałem modelek XXL. Do najsławniejszych przedstawicielek tego nowego nurtu należą Marquita Pring, Tara Lynn, Candice Huffine, Laura Wells i Crystal Renn. Szczególnie postać Candice jest znacząca pod względem rewolucyjnych przemian. Jako pierwsza modelka XXL zapozowała ona bowiem dla kalendarza Pirelli, znanego dotychczas z restrykcyjnych kanonów piękna[37].

Androgyniczność to kolejna kategoria środowiska mody redefiniująca dotychczasowe kanony piękna. Jej istota przejawia się w łączeniu wyglądu kobiecego i męskiego. Androgyniczni modele to zatem nie tylko męskie kobiety i kobiecy mężczyźni, lecz jednostki niejednoznaczne, wykazujące cechy wizualnie charakterystyczne dla obu płci. Geneza androgyniczności kobiet upatrywana jest w kulcie „chłopczyc", takich jak z powieści *La Garconne* Victora Margueritte'a. Jedną ze znanych chłopczyc była kultowa Twiggy, której sylwetka stała się

35 Por. B. Solomon, *The World's Highest–Paid Models, 2013: Gisele's Earnings Down, Kerr's Are Up*, Forbes.com, http://www.forbes.com/sites/vannale/2013/08/19/the–worlds–highest–paid–models–of–2013/, [data dostępu: 10.11.2015].

36 Por. G. Trebay, *On runways, racial diversity is out*, NYTimes.com, http://www.nytimes.com/2007/10/22/style/22iht–22runway.8007687.html?_r=1&, [data dostępu: 10.11.2015].

37 Por. A. Kowalska, *Rewolucja w kalendarzu Pirelli: pierwsza w historii modelka XL,* TVN24.pl, http://www.tvn24.pl/kultura–styl,8/rewolucja–w–kalendarzu–pirelli–pierwsza–w–historii–modelka–xl,453736.html, [data dostępu: 10.11.2015].

ideałem dla wielu kobiet na całym świecie[38]. Zachwianie tradycyjnego pojęcia męskości miało nastąpić z kolei wraz z kulturą metroseksualności. Bez względu na przyczyny potrzeba obupłciowości stała się dla współczesnej mody nowym sposobem twórczej ekspresji oraz niekonwencjonalną formą prezentacji projektów. Do najpopularniejszych przedstawicieli tego nurtu należą Lei T. Muza, Andrej Pejic, Sabina Kelley, Alysha Nett, Stav Strashko, Omahyra Mota, Kristina Salinovic, Freja Beha Erichsen czy Tilda Swinton. Fenomen hermafrodytyczności uznawany jest przez autorytety świata mody za zalążek nowych kanonów piękna. Uniwersalna uroda wiąże się bowiem z niemal nieograniczonymi możliwościami prezentowania kreacji. Intrygująca umiejętność szafowania swoją tożsamością płciową uchodzi za inspirującą wśród wielu kreatorów mody. Jean Paul Gaultier na przykład zatrudnił Andreja Pejica do prezentowania zarówno kolekcji męskiej, jak i damskiej. W dodatku po raz pierwszy w historii pokazów to młody mężczyzna zaprezentował wieńczącą pokaz suknię ślubną[39].

Krytycy oraz sceptycy trendu hermafrodytyczności upatrują w nim skutek zepsucia oraz demoralizacji czasów współczesnych, jak również aktywności ruchów gejowskich. Warto jednak podkreślić, iż symbol/mit androgyna pojawia się w niemal każdej kulturze i religii. Motyw zacierania się różnic pomiędzy płciami znany jest między innymi z mitologii greckiej, hinduskiej, filozofii wschodnich czy biblii. Od najdawniejszych czasów obupłciowość cielesna i psychiczna pojmowana była jako „prajedność istoty ludzkiej"[40]. Rozdział płci uznawano natomiast za część procesu kosmicznego, bądź też skutek grzechu pierworodnego. Gnostyka uważała androgynię za cechę „człowieka doskonałego", a także świadectwo osiągnięcia „duchowej doskonałości" – „doskonałość ludzką wyobrażano sobie jako nienaruszona jedność, stanowiącą jedynie odbicie doskonałości boskiej, Wszechjedni"[41]. Hermafrodytyzm ze względu na swój pierwiastek tajemnicy oraz złożoności stanowił przedmiot zainteresowania artystów wielu epok. Problematykę tę podejmowali tacy twórcy jak: Balzak, Péladan, Baudelaire, Crawley, Ritter, Novalis, Humboldt czy Boehme[42]. Artyści upatrywali w dwupłciowości różnych znaczeń. Hermafrodyta miał uosabiać nieśmiertelne, doskonałe ciało, cel ewolucji rasy ludzkiej, początek i koniec historii, jak również stanowić symbol upadku, seksualności i nieposłuszeństwa. Wariacje na temat postaci i cech androgyna łączyła jednak pewna część wspólna, Jak zauważa Eliade:

38 Por. M. Kosakowska, *Moda na androgyniczność*, Polki.pl, http://polki.pl/we–dwoje/moda;na;androgynicznosc,artykul,23031.html, [data dostępu: 10.11.2015].
39 *Ibidem*.
40 M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 227.
41 *Ibidem*, s. 231.
42 *Ibidem*, s. 220–224.

> […] misterium pełni stanowi integralną część ludzkiego dramatu. Powraca ono w różnorodnych aspektach i na wszystkich poziomach życia kulturalnego – zarówno w teologii mistycznej i w filozofii, jak w mitologiach i folklorach uniwersalnych; zarówno w marzeniach i rojeniach ludzi współczesnych, jak w twórczości artystycznej[43].

Modę, podobnie jak literaturę czy sztukę, od zawsze fascynowała kategoria kontrowersyjności. Objawiała się ona w ekscentrycznych postaciach projektantów i fotografów, ekstrawaganckich projektach czy charakterystycznych postaciach modeli. Współczesny świat mody wciąż poszukuje nowych, nieoczywistych i złożonych postaci, niekiedy umykających standardom, kanonom oraz konwenansom. Do takich postaci należą wytatuowane modelki, jak Cherry Dollface, Sabina Kelley czy Alysha Nett, Moffy – modelka z rozbieżnym zezem czy Chantelle Winnie – chora na bielactwo. Ciała wymienionych postaci traktowane są przez świat mody jak płótna umożliwiające stworzenie nowego obrazu, zwrócenia uwagi odbiorców na zupełnie odmienny przekaz artystyczny.

Reasumując, ideał piękna kobiecego ciała na przestrzeni wieków ulegał radykalnym przemianom. Wszelkie innowacje zachodziły jednak sinusoidalnie – zmieniały i zastępowały to, co w następnych epokach znowu przywracano do łask. Zaprezentowane skrótowo kanony urody miały na celu ukazanie, iż wszelkie mody na określony typ kobiecego piękna były zwykle ściśle związane z przemianami społecznymi, politycznymi oraz kulturowymi. Narodziny światowego modelingu, jako jedno z następstw kultury konsumpcji, zapoczątkowały pewien przełom w kształtowaniu popytu na dany typ urody. Modelki, obok ikon popkultury, filmu oraz show-biznesu stały się uosobieniem piękna oraz prestiżu. Liczne perturbacje oraz przemiany tego środowiska, które spowodowały przejście kobiecego ciała od rangi muzy do bycia narzędziem, a nawet kulturowym konstruktem, sprawiło, iż postać modelki stała się nie tylko zagadnieniem branżowym, ale i naukowym.

Kulturowy obraz modelki

Modelka stanowi ważną, a jednocześnie osobliwą reprezentację naszej kultury. Bez niej bowiem moda, czyli jeden z najważniejszych elementów kształtujących ponowoczesność, w zasadzie nie istnieje. Na tę specyficzną zależność zwrócił uwagę już Hegel, twierdząc, iż ciało człowieka „pozostaje w stosunku znaczeniowym z ubiorem”[44]. Ciało nie może znaczyć, dopiero ubiór umożliwia przejście od zmysłowości do sensu.

43 *Ibidem*, s. 250.
44 Por. uwagi do myśli Hegla w: R. Barthes, *System mody*, przeł. Maciej Falski, Kraków 2005, s. 258.

Myśl tę kontynuował również Roland Barthes, podkreślając znaczącą rolę modelki: „Kobieta Mody jest jednocześnie tym, kim czytelniczka jest, jak i tym, kim by chciała być; ma psychologiczny profil mniej więcej taki sam jak wszystkie sławy codziennie „opowiadane" przez kulturę masową, tak jak jest prawdą, że Moda […] ma głęboki udział w tej kulturze"[45]. Podobne konkluzje wysnuwa także Bożena Rejakowa twierdząc, iż „Wyobrażenie o pięknie fizycznym kształtują materialnie uchwytne wzorce urody – modelki […], których wizerunki są we współczesnej kulturze popularnej rozpowszechniane na dużą skalę"[46].

Oprócz cech typowo cielesnych modelka spełnia jednak według Barthesa niezbędną dla mody funkcję znaczącą. Jest ona uważana przez badacza za „reprezentację cielesności", umożliwiającą przejście od abstrakcyjnej wizualizacji ubioru do realnego ciała swoich czytelniczek. Dzieje się to za sprawą tzw. przedłożenia ucieleśnionego ciała idealnego, czyli ciała modelki, zwanej przez badacza również *cover–girl*. Jak zauważa Barthes: „Strukturalnie *cover–girl* przedstawia rzadki paradoks: z jednej strony jej ciało ma wartość abstrakcyjnej instytucji, z drugiej zaś to ciało indywidualne, natomiast między tymi dwiema okolicznościami […] nie ma żadnego wynikania […]; ten strukturalny paradoks całkowicie określa cover–girl: jej zasadnicza funkcja nie wiąże się z estetyką, nie chodzi tu o pokazanie «pięknego ciała» […], lecz ciała «zniekształconego» w celu spełnienia formalnej ogólności"[47]. Dla Barthesa ciało modelki nie jest ciałem określonej osoby, lecz czystą formą, która odsyła do znaczącego ubioru. Jest ono medium – formą obsadzania, inwestowania i manifestowania[48]. Typowo naukowe podejście Barthesa czy Lasoty, ukazujące modelkę wyłącznie jako formę pośredniczącą dla nadania sensu ubiorowi, stoi w niemałej opozycji do wielu teorii postrzegających zawód modelki jako nieetyczny, a nawet uprzedmiotawiający[49]. Celem niniejszej pracy nie jest jednak ocena postaci modelki, lecz ukazanie jej kulturowych funkcji oraz znaczenia.

Zdaniem historyków sztuki piękna nie da się objąć żadnym kanonem[50]. Jak podkreśla Rejakowa, ideał piękna każdej epoki zawsze skrywał w sobie coś bezosobowego. Piękno doskonałe istnieje bowiem wyłącznie w umyśle, nie w ciele. Z perspektywy psychologicznej „posiadamy pewne zakodowane wzorce piękna, którymi posługujemy się, gdy chcemy ocenić fizyczność swoją i innych"[51].

45 *Ibidem*, s. 258.
46 B. Rejakowa, *Tekstowe wizerunki kobiet modnych*, [w:] *eadem*, *Kulturowe aspekty języka mody*, Lublin 2008, s. 167.
47 R. Barthes, System mody, *op. cit*., s. 257.
48 *Ibidem*, s. 258.
49 Por. A. Brytek-Matera, *Obraz ciała – obraz siebie. Wizerunek własnego ciała w ujęciu psychospołecznym*, Warszawa 2009; B. Dobroczyński, *Ciało: bóg i wróg*, „Znak" nr 3, 2013, s. 84–90.
50 B. Rejakowa, *op. cit*., s. 165.
51 N. Etcoff, *Przetrwają najpiękniejsi*, przeł. D. Cieśla, Warszawa 2000, s. 21.

Czynimy to jednak subiektywnie, ulegając wpływowi mód i autorytetów. Zaprezentowane przeze mnie przemiany oraz transgresje w pojmowaniu kobiecej cielesności na przestrzeni wieków ukazały zmienność oraz niestabilność kanonów piękna. Narodziny modelingu, choć paradoksalne w związku z nieuchwytnością ideału piękna, stały się jednak początkiem istnienia grupy uważanej powszechnie za najatrakcyjniejszą. Modelki z biegiem czasu zyskały nie tylko prestiż gwiazd światowej sławy, ale zostały również uznane przez świat nauki za istotną reprezentację naszej kultury. Wychodząc poza swoją cielesność indywidualną stały się one bowiem mediami dla znaczącego ubioru, przekaźnikami kulturowego znaczenia. Wyjątkowość a może uprzedmiotowienie? Bez względu na ostateczną ocenę, należy jasno stwierdzić, iż postać modelki zajmuje nie tylko ważne miejsce w światowej historii kobiecości, ale i kultury.

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.14

Natalia Schiller

160—173

Modelka jako post, modelka jako karnawał — o resakralizacji ciała w kulturze ponowoczesnej

Katedra Teorii Literatury
Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki

Wraz ze zniknięciem typowego dla kultur tradycyjnych człowieka religijnego, załamała się sakralna cykliczność czasu. „Człowiek religijny", zdefiniowany przez Mircea Eliadego, funkcjonował jednocześnie w dwóch nakładających się na siebie porządkach czasowych – w czasie świeckim i czasie sakralnym. Podczas gdy ten pierwszy bezpowrotnie przemija, utożsamiany z aktualnym czasem historycznym, ten drugi podlega wiecznej reaktualizacji, naprzemiennie wypełniając się i powracając do punktu wyjścia. Jak pisze badacz w opracowaniu *Czas święty i mity*, „czas święty z natury swojej jest odwracalny, w tym sensie, że w istocie swej jest to uobecniony praczas mityczny"[1]. W tym sensie pozwala człowiekowi religijnemu odnawiać się w nim, a tym samym czasowo włączać się w mityczną wieczną teraźniejszość. Jak pisze Eliade:

> Zgodnie ze słynną definicją platońską czas, który określa i mierzy obrót sfer niebieskich, jest ruchomym obrazem nieruchomej wieczności, którą naśladuje, tocząc się wokoło. W rezultacie całe stawanie się kosmiczne, a także trwanie tego świata, poczynania i rozkładu, jakim jest nasz świat, będą się rozwijać ruchem kolistym bądź też nieskończonym następstwem cykli, w których trakcie, ta sama rzeczywistość dokonuje się, rozpada, znów odzyskuje poprzednią formę – na zasadzie jednego prawa i niezmiennych alternatyw[2].

Człowiek należący do społeczeństw tradycyjnych żył więc w czasie, który płynął zgodnie z cyklicznością religijnego ceremoniału. Cykliczność czasu, właściwa przede wszystkim religiom archaicznym i paleoorientalnym, załamała się z nadejściem chrześcijaństwa, które dzieli dzieje przede wszystkim na okres do i od narodzin Chrystusa. „Zerwawszy z cyklicznością pogańskiego widzenia świata, chrześcijaństwo

1 M. Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, New York 1959, s. 68–69.
2 *Ibidem*, s. 109.

przejęło ze Starego Testamentu przeżywanie czasu jako proces eschatologiczny, intensywne wyczekiwanie wielkiego wydarzenia rozstrzygającego historię – nadejścia Mojżesza"[3], pisze Aron Guriewicz w tekście *Cóż to jest...czas?*. Nawet linearne chrześcijaństwo zachowało jednak sakralną kolistość czasu, choćby pod postacią cyklicznego w swojej istocie kalendarza liturgicznego. Średniowieczny chrześcijanin żył w rytmie następujących po sobie postu i karnawału. Na czas postu pogrążał się w chłodzie wszechobowiązujej ascezy, by przygotować swoje ciało na wybuch wiosennej euforii karnawału. Życie ludzkie zamierało i rozkwitało na wzór okresowo odradzającej się natury. Te dwa oblicza doświadczenia religijnego funkcjonowały wówczas jako potężne instytucje społeczne, dzięki którym człowiek średniowieczny mógł dać upust swoim wzajemnie sprzecznym, destrukcyjnym i libidinalnym popędom.

Czas sakralny był wówczas nadrzędny wobec czasu świeckiego, dzięki czemu porządek społeczny całkowicie podporządkowany był kościelnej rachubie czasu.

> W średniowieczu Kościół utrzymywał czas społeczny pod swoją kontrolą, kler ustalał i kierował nurtem czasu społeczeństwa feudalnego, regulując zarazem jego rytm. Wszelkie próby wydostania się spod kościelnej kontroli czasu były bezwzględnie przecinane: Kościół zabraniał pracować w dni świąteczne, [...] określał skład pożywienia, jakie wolno było przyjmować w tym lub innym czasie, i surowo karał za nieprzestrzeganie postu; Kościół ingerował nawet w życie seksualne, ustalając kiedy akt płciowy jest dopuszczalny, a kiedy jest on grzeszny. W wyniku tak drobiazgowej i wszechstronnej kontroli nad czasem osiągano całkowite podporządkowanie człowieka panującemu systemowi społecznemu i ideologicznemu[4].

System ten załamał się dopiero wraz z rozpowszechnieniem się zegara mechanicznego, który w XIV–XV wieku zaczął zdobić europejskie ratusze. Wówczas dopiero, dzięki możliwości precyzyjnego mierzenia czasu, zmieniła się jego społeczna percepcja. Powstała pierwsza symboliczna reprezentacja teraźniejszości, która najpierw skróciła się do godziny, później – wraz z pojawieniem się wskazówki minutowej – do minuty, aż w końcu czas „«wyciągnął się» w linię prostą, biegnącą z przeszłości w przyszłość przez punkt zwany teraźniejszością"[5]. Kościelną rachubę cyklicznego porządku liturgii zastąpiła świecka logika uciekających sekund. Po raz pierwszy w historii czas świecki nie tylko uwolnił się od czasu sakralnego, ale także zdominował go jako porządek oficjalny. Metamorfoza społecznego konstruktu czasu ściśle zaś wiązała się

3 A. Guriewicz, *Cóż to jest... czas?*, [w:] *Antropologia kultury*, M. Romanow-Broniarek (red.), Warszawa 2005, s. 114.
4 *Ibidem*, s. 118.
5 *Ibidem*, s. 121.

z postępującą desekularyzacją. Jak pisał George Poulet: „już początek XX wieku przyniósł wyraźną potrzebę nowej jakości w postrzeganiu czasu – doktryna ciągłości, trwania, «ciągłości (*continuisme*) i odwieczności (*eternalisme*)» zdezaktualizowała się i wykreowała potrzebę odkrycia nowego oblicza czasu”[6]. Przedmurzem tej nowej tendencji w sztuce była nowa aktualność, którą w swoich dziełach literackich odkryli choćby André Gide i Paul Valéry.

Dawny czas cykliczny, płynący w rytm następujących po sobie sezonów, zaczął zataczać coraz mniejsze kręgi aż w końcu, zdaniem Zygmunta Baumana, przestał już nawet być czasem liniowym i przekształcił się w nowy rodzaj czasu – nieciągły, epizodyczny, niemal punktowy.

W naszych umysłach wykluwa się „pointylistyczne wyobrażenie czasu – jako zbioru punktów, jak w obrazach Sisleya, Signaca, Seurata, a czasami Pisarra, tyle że w odróżnieniu od nich bezładnie rozproszonych”. – I dalej na tej stronie: [...] „dla mieszkańców naszego płynnie-nowoczesnego świata spożywców, w odróżnieniu od naszych przodków z ery przednowoczesnej czy epoki nowoczesności «solidnej», społeczeństwa wytwórców, czas nie jawi się ani jako cykliczny, ani jako liniowy, lecz (by zapożyczyć przenośnię, jaką się posłużył Michel Maffesoli) jako czas «pointylistyczny» – złożony z bezładnego nagromadzenia momentów lub (by posłuchać się dla odmiany sugestii Nicole Albert) «punktowany» – czyli jako czas taki, którego wyróżnikiem najistotniejszym są nieciągłości i przerwy między punktami, brak przejść je łączących, ich «monadyczna» poniekąd modalność[7].

„Czas rozpadł się na cząstki”, pisze Bauman. Jasne jest więc, że w realiach czasu punktowego karnawał i post jako instytucje regulujące popędy społeczne przestały mieć rację bytu. Pora zadumy i euforii, ekstazy i ascezy, umęczania i folgowania ciału, które dawniej stanowiły ramy ludzkiego doświadczenia, zlały się w jedno. Czas sakralny stracił swój awers i rewers, co oczywiście nie mogło pozostać bez konsekwencji dla religijnego doświadczenia nowoczesnych społeczeństw. Jedną z najpoważniejszych konsekwencji zaprzestania postu, który dawniej służył jako narzędzie zbiorowej kanalizacji popędów, jest, według Jeana Baudrillarda, skierowanie ich przeciw jednostce.

> Zdawało mu się, że wraz z wyzwoleniem ciała w całym wachlarzu możliwości jego zaspokojenia wyzwala także harmonijny, naturalny i istniejący od zawsze stosunek człowieka do własnego ciała. Okazuje się jednak, że tkwił w tym nieprawdopodobny błąd. Cały wyzwolony wówczas agresywny antagonistyczny popęd, nie kanalizowany już przez jakiekolwiek instytucje społeczne, spiętrza się obecnie w samym jądrze powszechnej troski o ciało. To on ożywia prawdziwą praktykę

6 G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, J. Błoński, M. Głowiński (wyb.), J. Błoński (przedm.), przeł. różni, Warszawa 1977, s. 29.

7 Z. Bauman, *Czas rozsypany*, „Kultura Popularna” 4 (18)/2006, s. 28.

samorepresji, która dotyczy obecnie jednej trzeciej dorosłej populacji w krajach wysoko rozwiniętych [...]"[8].

Post, uprzednio zinstytucjonalizowany, a obecnie rozmyty, przybrał kształt obowiązującego w kulturze zachodniej reżimu dietetycznego. Ta kulturowo indukowana głodówka w realiach późnego kapitalizmu stała się jednym z podstawowych wzorców obchodzenia się z ciałem.

Utrwaleniu tego wzorca służy rozwinięty system kontroli cielesnej, który w społeczeństwie późnokapitalistycznym oparty jest, według Mike'a Featherstone'a, na reżimie dietetycznym, systemie ćwiczeń fizycznych i przemyśle kosmetycznym. Wszystkie te trzy filary składają się na zinstytucjonalizowany system utrzymywania w ryzach cielesnych praktyk społeczeństwa ponowoczesnego i kanalizowanie jego destrukcyjnych popędów w taki sposób, w jaki kiedyś czynił to post. Dla Featherstone'a: „ciało odchudzające się to ciało zdyscyplinowane"[9]. Utrzymywanie dyscypliny cielesnej leży więc w interesie porządku społecznego. Jak pisze Bauman: „W społeczeństwie modernistycznym trwałość tej dyscypliny była gwarantowana przez represyjne instytucje społeczne, takie jak wojsko i zakład produkcyjny. Dziś ten cielesny reżim ma charakter zinternalizowany, a nad jego trwaniem czuwają represyjne mechanizmy kultury ponowoczesnej". Jego zdaniem: „Ciało jest dziś, w sposób niepodlegający dyskusji, własnością prywatną. Jego kultywowanie, jak uprawa ogródka działkowego, jest sprawą właściciela. Nie ma kogo, poza właścicielem, ganić, jeśli ogród porośnie chwastami, gleby nie użyźni się jak trzeba, a w konewce wody zabraknie („zmogło cię, bo ty się niewłaściwie odżywiasz, nie ćwiczysz, papierosy palisz")"[10]. Człowieka ponowoczesnego uczy się, by w swoim dążeniu do doskonałości ciała dążył do kształtowania nawet tych jego cech, które są z natury niezmienne. Jak wyjaśnia Featherstone: „Ciało ma trwałe jakości, jak wzrost czy też struktura kostna, jednak w kulturze konsumpcyjnej istnieje tendencja, by przypisywać ciału cechy postrzegane jako plastyczne – przekonuje się ludzi, że dzięki wysiłkowi i «pracy nad ciałem» mogą osiągnąć pożądany wygląd. Reklamy, obszerne artykuły i kolumny poradnikowe w czasopismach i gazetach domagają się od jednostek, by wzięły na siebie odpowiedzialność za to, jak wyglądają"[11].

Ta przytłaczająca odpowiedzialność staje się przede wszystkim udziałem kobiet, które w największym stopniu internalizują normę pięknego i zadbanego wyglądu.

8 J. Baudrillard, *The Consumer Society: Myths and Structures*, Londyn 1998, s. 120 (przeł. cyt. fragm. N. Schiller).

9 Por. M. Featherstone, *The Body in Consumer Culture*, [w:] *The Body: Social Process and Cultural Theory*, M. Featherstone, M. Hepworth, B. S. Turner (red.), Londyn 1991.

10 Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, [w:] *Antropologia ciała*, M. Romanow-Broniarek (red.), Warszawa 2008, s. 100.

11 M. Featherstone, *The Body in Consumer Culture*, *op. cit.*, s. 178 (przeł. cyt. fragm. N. Schiller).

Modelowa kobieta XXI wieku ulega więc rozbudowanemu reżimowi kształtowania ciała, głodząc je, nacierając kremami i zmuszając do wysiłku fizycznego, a przede wszystkim – czyniąc je obiektem swojej nienawiści, ponieważ wszystkie jej próby objęcia ciała kontrolą są z góry skazane na niepowodzenie. Należy bowiem podkreślić, że, choć faktycznie kobieta ponowoczesna kieruje przeciwko sobie swoje represjonowane *destrudo*, to jednak robi to w sposób nieudolny i nieskuteczny. Kobieta odchudzająca się – bohaterka numer jeden kolorowych magazynów – niemal zawsze ukazywana jest jako zbyt słaba, by osiągnąć wymarzony rozmiar – zbyt leniwa, by regularnie ćwiczyć, zbyt zapracowana, by zdrowo jeść i zbyt bezwolna, by skutecznie walczyć z największym wrogiem każdej diety – podjadaniem. Post ery późnego kapitalizmu jest więc postem notorycznie łamanym i, żeby móc trwale dyscyplinować ponowoczesne ciała, takim musi pozostać. Warunkiem utrzymania postu jako silnej normy społecznej, jest jednak istnienie wzorca, który skutecznie uzasadniałby te płonne wysiłki. Jest nim oczywiście centralna postać XXI-wiecznej kultury wizualnej – modelka, która stanowi ikonę ponowoczesnej obsesji wyglądu, fundament reżimu szczupłości i najdoskonalszą realizację XXI-wiecznego ideału ciała zdyscyplinowanego.

Modelka jako post

> Wierzcie mi, że podczas castingów – nigdy nie byłam w żadnym wypadku otyła, od długiego czasu utrzymuję tę samą wagę – ale mimo to prowadzący klepali mnie po udach, mówiąc „tłuszcz" po włosku albo francusku. „Za dużo go tutaj"[12].
>
> — Caitriona Balfe, *Picture me. A model's diary*

Podczas gdy przeciętna kobieta społeczeństwa ponowoczesnego zachęcana jest do tego, by do postu dążyć, ale nigdy go w pełni nie osiągać, osobą, od której realnie wymaga się jego ścisłego przestrzegania, jest modelka. Nakaz pełnego, rytualnego postu zostaje przeniesiony właśnie na nią – wszechstronną figurę postu, która jest systemowo zmuszana, by poddać się jego ścisłemu reżimowi. Wśród pierwszej piątki najlepszych modelek świata (według corocznego rankingu prestiżowego Models.com żadna topmodelka nie przekracza 84 cm w biuście, 61 w talii i 90 w biodrach, choć najniższa z nich ma 177 cm wzrostu. Szeroko dyskutowane w mediach zaburzenia odżywiania u modelek, będące wyrazem tej tendencji, są symptomem wewnętrznych mechanizmów działania branży. „Wiele dziewczyn, o których mówi się, że są anorektyczne, mają dosłownie 14 lat. Zdarza się, że taka młoda dziewczynka ma 179 cm

12 Wszystkie cytaty pochodzą z filmu dokumentalnego „Picture me. A model's diary" w reżyserii Sary Ziff.

i waży 45 kg, więc wygląda bardzo szczupło. Taka sylwetka staje się ideałem, który próbują spełnić inne modelki.", mówi jedna z bohaterek dokumentalnego filmu Sary Ziff „Picture me: A model's diary". Odchudzanie się – rygorystyczne ćwiczenia fizyczne, a przede wszystkim wyniszczające dla zdrowia diety, takie jak zażywanie tabletek z amfetaminą czy oszukiwanie głodu przez połykanie nasączonych herbatą wacików, to jądro współczesnej mitologii modelki. Jest to jednak tylko jeden z elementów, który sprawia, że na modelkę można patrzeć jak na kulturową figurę udręczenia ciała. „Niektórzy zapominają o tym, że jesteś człowiekiem, że masz nerwy – ciągną cię za włosy, popychają, parzą skórę, rozczapierzają powieki. To jest najgorsza część tej pracy – inni traktują cię jak robota, a nie osobę z krwi i kości. [...] „Czasami przymiarki przeciągają się do późnej nocy, a następnego dnia wczesnym rankiem trzeba znów być w pracy, po maksymalnie kilku godzinach snu musisz znów być na chodzie." [...] „Powiem wam, przez cztery tygodnie chodzenie spać o pierwszej, drugiej w nocy, budzenie się o piątej, szóstej. Mówimy o pełnym miesiącu, bez sobót, niedziel, przerw i innych takich. Brak czasu na posiłki, życie w samolocie, niedosypianie". Tak o doświadczeniu cielesnym modelek mówią one same. Roczny cykl rynku mody sprawia, że sesje letnich kolekcji, odbywają się w sezonie zimowym, przez co nierzadko, modelki są zmuszone pozować w kostiumach kąpielowych w bliskich zeru temperaturach. Podczas przymiarek spędzają długie godziny w skąpych strojach w nieogrzewanych halach, a później są szarpane za włosy przy wielokrotnej zmianie fryzur i narażone na fizyczny ból przez niebotycznie wysokie obcasy, ciasne gorsety i zakładane na gołe ciało niewygodne ubrania.

Trudno nie zauważyć analogii tych doświadczeń z praktyką religijnej ascezy. Głodówki, deprywacja snu, ekstremalne temperatury czy fizyczny ból na stałe wpisany w repertuar fizycznego doświadczenia modelki, przywodzą na myśl regułę średniowiecznych zakonów europejskich, których poniewierające praktyki cielesne miały stanowić namiastkę tradycji chrześcijańskich męczenników. Jak ujmował to Sulpicjusz Sewer, zwracając się do św. Marcina z Tours, protagonisty życia zakonnego w Galii w IV wieku: „Ale chociaż nie wycierpiał tych rzeczy, to jednak dopełnił męczeństwa bez rozlewu krwi. Jakichże bowiem ludzkich mąk dla nadziei wieczności nie wycierpiał: głodu, czuwania, nagości, postów, obelg zazdrosnych, prześladowań występnych, troski o słabych, niepokoju o ludzi w niebezpieczeństwie?"[13]. Przezwyciężanie własnej grzeszności, które początkowo miało być wyrazem wewnętrznej walki o zbawienie, z czasem stało się wśród mnichów polem regularnej rywalizacji. Clifford Hugh Lawrence w książce *Monastycyzm średniowieczny* przytacza anegdotę o wizycie św. Makarego z Aleksandrii (zm. 393) w znanym z surowej reguły klasztorze w Tabennisi. „Kiedy nadszedł okres postu, Makary zauważył, że niektórzy mnisi

13 C. H. Lawrence, *Monastycyzm średniowieczny*, przeł. J. Tyczyńska, Warszawa 2005, s. 13–14.

pościli przez dwa dni z rzędu, a jeden nawet cały tydzień, inni zaś pół nocy spędzili stojąc i modląc się. Makary przygotował się i postanowił prześcignąć wszystkich. Przeniósł swój klęcznik do kąta i pozostał na nim, modląc się i wyplatając maty, bez jedzenia, picia i snu aż do Wielkanocy”[14]. Zarówno same praktyki, jak i swoista rywalizacja na ascezę, przywodzi na myśl dążenie do osiągnięcia idealnej sylwetki w świecie dzisiejszej mody. Tak jak obowiązkiem mnicha było ciągłe pamiętanie o swojej wrodzonej grzeszności i permanentne, choć daremne, dążenie do ideału, tak zadaniem modelki jest ciągłe dążenie do przysłowiowego rozmiaru 0 (na którego utopijność wskazuje już ta zaczerpnięta z amerykańskiej rozmiarówki potoczna nazwa). Modelka nigdy nie jest zbyt szczupła, dlatego nigdy nie zaprzestaje postu. Właśnie ta niemal religijna dążność modelek sugeruje, że modeling naśladuje regułę życia zakonnego nie tylko przez podobieństwo praktyk cielesnych, ale nade wszystko – przez tożsamość celów.

Choć wydawałoby się, że wzniosłość średniowiecznej ascezy kłóci się z czysto zmysłowym ideałem świata mody, to jest to jednak sprzeczność pozorna. Średniowieczne samoudręczanie, zgodnie z ideą antagonizmu duszy i ciała, miało służyć przede wszystkim uwznioślenіu ducha. Celem ascetycznego wycofania ze świata było „zdyscyplinowanie zmysłów i uwolnienie umysłu do kontemplacji spraw nadprzyrodzonych”[15]. Religijna asceza miała przede wszystkim prowadzić do zbawienia duszy, podczas gdy dzisiejsze praktyki umęczania ciała służyć mają przede wszystkim samemu ciału („Nagrodą za pracę nad cielesną ascezą nie jest już zbawienie duchowe czy choćby lepsze zdrowie, ale poprawa wyglądu i bardziej rynkowe «ja»”)[16]. Jednak hedonizm tych praktyk jest pozorny, ponieważ obecnie to właśnie ciało zajęło miejsce duszy jako medium samodoskonalenia. Zdaniem Baudrillarda:

> Widzimy, że pozornie triumfujące dziś ciało nie stanowi już jednak jakiejś żywotnej i wewnętrznie sprzecznej siły, nie jest już dłużnej czynnikiem „demistyfikującym”, lecz zajęło po prostu i zwyczajnie miejsce duszy jako instancja mityczna, dogmat i schemat zbawienia. Jego ponowne odkrycie, będące przez dłuższy czas narzędziem krytyki sacrum i mające poszerzyć zakres wolności, poprowadzić ku prawdzie i emancypacji, krótko mówiąc, będące walką z Bogiem o człowieka, dziś pełni funkcję resakralizującą. Kult ciała nie stoi już dłużej w sprzeczności z kultem duszy, lecz zajmuje jego miejsce i przejmuje jego funkcję ideologiczną. Jak pisze Norman Brown w książeczce *Life against Death*: „nie dajmy się zwieść kategorycznej antynomii pomiędzy sacrum a profanum i nie interpretujmy jako „sekularyzacji” tego, co jest jedynie przeistoczeniem się sacrum[17].

14 *Ibidem*, s. 17.
15 *Ibidem*, s. 12.
16 M. Featherstone, *The Body in Consumer Culture*, *op. cit.*, s. 171.
17 J. Baudrillard, *The Consumer Society…*, *op. cit.*, s. 135–136.

Kiedy miejsce kościołów w życiu człowieka zajmują siłownie, nośnikiem sacrum niespodziewanie okazuje się właśnie ciało. „Zwycięstwo nad samym sobą", dawniej rozumiane jako przezwyciężenie grzesznej natury, dziś przywoływane jest częściej w kontekście walki z nadwagą. Opisywanie wcześniej praktyki udoskonalania ciała zyskują nagle wyraźny podtekst moralny, ponieważ, podobnie jak dawniej oczyszczanie duszy z grzechu, nie są celem samym w sobie, ale środkiem do osiągnięcia nowego, lepszego życia.

> [...] propagatorzy zdrowego stylu życia w swoich kampaniach mało czasu poświęcają fanatykom zdrowej żywności albo fitnessu, zastępują ich obrazami mężczyzn i kobiet, którzy „idą na całość", „chwytają życie pełnymi garściami", „dobrze wyglądają i dobrze się czują" (*look good and feel good*), słowem, są bardziej atrakcyjni i tym samym chętniej akceptowani społecznie. W ramach tej logiki sprawność i szczupłość łączą się nie tylko z energią, zapałem i witalnością, ale i z wartością samej osoby; podobnie jak uroda ciała jest brana za sygnał rozwagi i przezorności w sprawach zdrowia[18].

Społecznie pożądany wygląd modelki (dziś, podobnie jak wedle starogreckiego ideału kalokagatii, utożsamiany z cnotą moralną) jest więc znakiem jej moralnego zwycięstwa, które daje jej przepustkę do świata wiecznego karnawału mody.

Modelka jako karnawał

> I went to club the other night and three of the girls, who were there, were having a discussion. They were saying, they just came from Brasil, it was like, they were 15, 16 and 17 and then the guy came over and offered them cocaine and they did it and then they left with those guys! And I'm thinking, where are their parents? I mean, you know... it's awful.
>
> — Cameron Russell, *Picture me: A model's diary*

Modelka, która przez swoją cielesną ascezę jawi się w kulturze jako figura kojarzona z postem, w zaskakujący sposób realizuje również ideał ponowoczesnego karnawału, co postaram się udowodnić poprzez analogię ze Świętem Głupców. Obrazoburcze *festa stultorum*, pokłosie pogańskich Saturnaliów, to grupa kilku świąt obchodzonych w Europie w okresie Bożego Narodzenia, które, mimo licznych sprzeciwów hierarchów, dozwolone były w Kościele aż do Soboru Florenckiego w 1431 roku.

18 *Ibidem*, s. 114.

Dopiero później na ich fundamencie powstał nieco bardziej utrzymany w ryzach moralnych karnawał, realnie jednak Święto Głupców obchodzone było jeszcze znacznie później, co dobitnie wskazuje na nieprzeciętne przywiązanie, jakim darzyła je średniowieczna społeczność.

Najbardziej ahierarchiczne ze wszystkich było przypadające 28 grudnia Święto Młodzianków, oparte na całkowitym wywróceniu hierarchii społecznej. Jak tłumaczył później osiemnastowieczny francuski duchowny Jean Benigne Lucotte Du Tilliot, święto to organizowane było z myślą o młodszym klerze – przede wszystkim zaś o zaledwie 12–14-letnich klerykach i diakonach, którzy jeszcze nie złożyli święceń kapłańskich, ale już na stałe weszli w codzienny kościelny kierat. Kilkunastoletni chłopcy w tym wyjątkowym dniu mogli dać upust swojemu „prawu wieku" i oddać się psotom, które jednak znacznie wykraczały poza ogólnie przyjęte normy.

> W katedrach, kościołach po odśpiewaniu uroczystego Magnificat, władanie świątynią hierarchia zmuszona była przekazywać młodym klerykom, którzy rozpoczynali swe „rządy" od wymazania twarzy sadzą, przywdziania błazeńskich kapturów, potwornych masek czy innych równie teatralnych strojów. W niebywałym harmidrze dokonywano wyboru […] błazeńskiego papieża, biskupa czy opata – nadając mu tym samym przywilej sprawowania rządów przynajmniej do święta Trzech Króli. Błazeński pasterz, z mitrą na głowie i krzyżem w ręku, w komicznej gestykulacji udzielał zgromadzonym na tej „elekcji" swego błogosławieństwa. Był to sygnał do rozpoczęcia ogólnej zabawy. […] Ołtarz zmieniał się w stół karczemny, przy którym jedzono, pito i grano w kości. To oczywista parodia Ostatniej Wieczerzy. Odprawiano też przeróżne liturgie, będące parodią mszy[19].

Przejmowanie ról dorosłych przez dzieci, ośmieszanie autorytetów kościelnych, przebieranie się czy świętokradcze parodie liturgii ujawniają takie uniwersalne cechy karnawału, jak wymieniane przez Michaiła Bachtina odwracanie wartości, metamorfozy, ahierarchiczność, antyautorytarność czy parodystyczność[20].

Te same jakości niespodziewanie odnaleźć można również we współczesnych realiach branży modelingu, dla której Święto Młodzianków okazuje się pojemną metaforą kulturową. Przypomnijmy, że podczas Święta Głupców młodzież kościelna przebierała się w szaty liturgiczne, by na jakiś czas wejść w rolę dorosłych dostojników kościelnych. Przebranie to było jedną z form karnawałowej maskarady, która przede wszystkim pozwala uczestnikom zabawy na chwilową zmianę tożsamości. Maska – esencja karnawału – jednocześnie zasłania i odkrywa, pozwalając karnawałowiczom,

19 M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Warszawa 1993, s. 34.

20 Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970; *Idem*, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. A. Goreniowie, Warszawa 1975.

z jednej strony, na ukrycie swojej prawdziwej twarzy, z drugiej zaś, na uwolnienie skrywanych głęboko popędów. „Karnawał to święto maski. Zmiana tożsamości uczestników jest jego najważniejszą cechą – i celem. Kto chce wziąć czynny udział w święcie i wyjść na karnawałową, uliczną scenę, może to uczynić tylko jako ktoś inny, a dokładniej jako ktoś o podwójnym statusie: ja i nie-ja. Znakiem takiej jednoczącej przemiany jest maska”[21].

Modowym echem karnawałowej maski jest już aplikowana na rzęsy modelek maskara, źródłosłowem nawiązująca do angielskiego *mask*, francuskiego *masque*, włoskiego *maschera*, hiszpańskiego *mascara*, hebrejskiego *masecha*, łacińskiego *mascus*, *masca*, czy w końcu arabskiego *maskharah* oznaczającego błazna, żart lub farsę. Czy budzące jednocześnie zachwyt i onieśmielenie umalowane twarze modelek, często dodatkowo poprawione cyfrowo w Photoshopie (gdzie *nomen omen*, efekty wizualne nazywane są *masks* – maskami, a cały proces retuszu *masking* – maskowaniem), nie są najdoskonalszą reprezentacją siedemnastowiecznego pozdrowienia karnawałowiczów włoskich *Maschera, ve saludo!* (Bądź pozdrowiona, masko!). Także sam modeling stanowi swoiście pojmowaną symboliczną zmianę masek. Skoro „fundamentem mody jest zmiana”, to figurą tej zmiany jest nikt inny, jak modelka, zmieniająca tożsamość z każdą kolejną stylizacją. Makijaż, ubiór i fryzura, zmieniane nawet kilkanaście razy w ciągu jednego dnia pokazów, są kwintesencją karnawałowego „ja jako nie-ja”. Bo, czy proces nakładania maski/maskary, który przyzwyczailiśmy się rozumieć jako akt pielęgnacji urody, w rzeczywistości nie nosi znamion parodystycznego, karnawałowego przebierania się?

Żeby odpowiedzieć na to pytanie, należy zastanowić się przede wszystkim, kto jest podmiotem tego aktu. Kiedy w roli modelki występuje dorosła kobieta, która przed pokazem mody zakłada wysokie szpilki i maluje twarz, jej zachowanie z pewnością można uznać za element spektaklu płci, ale raczej nie element karnawałowej maskarady. Warto jednak zauważyć, że dorosłe kobiety stanowią dziś jedynie małą cząstkę branży modowej. Karierę w modelingu coraz częściej rozpoczyna się nawet w wieku 12–13 lat, czyli w wieku, w jakim swoje psoty wyprawiali średniowieczni młodziankowie. Kiedy miejsce kobiety przed lustrem garderoby zajmuje czternastoletnia dziewczynka, gest upiększania się zaczyna przypominać karnawałowy w swojej istocie akt przebierania się dzieci za dorosłych. Tak jak czternastoletni kleryk przebierał się za opata, by na kilka świątecznych godzin uzurpować sobie władzę nad zwierzchnikami, tak nastoletnia modelka przebiera się za dorosłą, by zapewnić sobie niezależność, profity ekonomiczne i społeczny prestiż nieadekwatny do swojego wieku.

U progu XXI wieku, modelki, które nie przekraczają 15–16 lat, same wyjeżdżają na wielomiesięczne kontrakty zagraniczne, a niektóre, od rozpoczęcia pracy w branży,

21 W. Dudzik, Karnawały w kulturze, Warszawa 2005, s. 70.

nie wracają już właściwie do domów. Z rodzinnych miast w Rosji, Rumunii czy Holandii na długie miesiące udają się do Mediolanu, Paryża czy Tokio, by tam wieść *quasi*-dorosłe życie bez rodziny, szkoły i nadzoru wychowawców. Oto jak przedstawia tę sytuację jedna z bohaterek filmu Sary Ziff: „Zostałam zwerbowana w wieku 12 lat. Potem założyli mi aparat, dopiero co skończyłam gimnazjum. Wtedy zostałam wysłana do Toronto. Tak zaczęłam – w wieku 15 lat. Wiecie, przez jakiś czas próbowałam to łączyć – próbowałam szkoły korespondencyjnej, internetowej i wszystkich innych rodzajów, ale to było za dużo, więc musiałam z czegoś zrezygnować". Wymogi branży sprawiają, że modelki żyją w ciągłej podróży między światowymi stolicami mody. W Paryżu, Londynie, Nowym Yorku czy Mediolanie, które o każdej porze roku goszczą napływających z całego świata projektantów mody, fotografów i modelki, istnieją dzielnice mody. Te swoiste miasta w miastach, gdzie nigdy nie gasną neony, tętnią życiem przez siedem dni w tygodniu, od świtu do zmierzchu, tworząc heterotopię niekończącego się karnawału. Tutaj właśnie, jak pisał Bachtin, „żyje się karnawałem", który stanowi zarówno ducha, jak i literę prawa. Karnawał, święto totalne, jest tam obowiązującym standardem, sprawiając, że „porządek zamienia się w nieporządek, harmonia w dysonans, umiar w nadmiar, powaga w śmiech, prawo w bezprawie, a sacrum w profanum"[22].

Niekwestionowaną królową tego miejsca jest właśnie młodociana modelka, która najdoskonalej reprezentuje ideę karnawałowej opaczności. Ta przedwcześnie dorosła nastolatka, prowadząca samodzielne życie z dala od domu rodzinnego, funkcjonuje poniekąd na antypodach normalnego życia. W modowym świecie *a rebours*, podobnie jak w średniowiecznym karnawale, dzieci zajmują miejsce dorosłych, zabawa miejsce pracy, a wszystko, co zabronione, staje się dozwolone. Karnawałowa transgresyjność świata mody jest przede wszystkim realizacją ponowoczesnego marzenia o intensywnym i pełnym wrażeń życiu. Zmienne i intensywne doznania są codziennością modelki, której życie zawodowe przyjmuje materialną formę tzw. książki. Książka (ang. *book*), to prezentowane podczas castingów fotograficzne portfolio modelki. Ponieważ to od jego jakości często zależy angaż do kampanii reklamowej albo pokazu mody, powinno zawierać najlepsze zdjęcia modelki. Najbardziej pożądaną cechą modowego portfolio jest jednak różnorodność - w dobrej książce znajdą się więc zdjęcia z różnych okresów kariery, w różnych stylizacjach i stylistykach – od sesji kostiumów kąpielowych na tajskiej plaży, przez wielkomiejski *glamour* po styl punk i wieczorową elegancję. Według reguł branży, dobra modelka musi być przede wszystkim „plastyczna" – wraz z motywem przewodnim sesji modyfikuje więc swój sposób pozowania i mimikę, udowadniając, że potrafi zmienić tożsamość z każdym naciśnięciem spustu migawki. Książka modelki – pojedyncze impresje, zatrzymane w kadrze dzięki

22 *Ibidem*, s. 44.

mechanicznej reprodukcji – staje się tym samym reprezentacją tzw. „kolekcjonowania wrażeń", które w erze późnego kapitalizmu stało się obowiązującym paradygmatem etycznym kultury.

Jak wyjaśnia Baudrillard, inaczej niż typowy przedstawiciel ery nowoczesności, który dążył przede wszystkim do produktywności, podmiot ery ponowoczesnej dąży przede wszystkim do konsumpcji. Z „wytwórcy dóbr" zamienił się właśnie w „kolekcjonera wrażeń", który:

> za obowiązek poczytuje sobie bycie szczęśliwym, zakochanym, musi podziwiać i być podziwianym, uwodzić i być uwodzonym, uczestniczyć, żyć w stanie euforii, nieustannie działać. [...] Trzeba wszystkiego spróbować, gdyż człowieka konsumpcji nawiedza i prześladuje lęk, że coś przegapi, zmarnuje, utraci, choćby szansę na tę czy inną przyjemność. Nigdy nie wiadomo, czy dany kontakt, dane doświadczenie (Boże Narodzenie na Kanarach, węgorz w whisky, wizyta w Muzeum Prado, zażycie LSD, seks w japońskim stylu) nie wywoła w nim jakiegoś „wrażenia". W grę wchodzą tutaj już nie pragnienie ani nawet „upodobanie" czy specyficzna skłonność, lecz ogólna ciekawość, pobudzana przez jakiś powszechnie odczuwalny nieuchwytny i obsesyjny lęk – oto tak zwana *fun morality*[23].

Ta ponowoczesna „moralność zabawy" bardzo silnie koresponduje z chaotycznym i ekstatycznym karnawałem, który przez różnorodność doznań granicznych, ma prowadzić do swoistego *katharsis*. Modelową reprezentacją tej ponowoczesnej odsłony karnawału jest właśnie modelka, która po raz kolejny staje się nośnikiem nowego paradygmatu moralnego.

Niespodziewanie ciało modelki, na które projektowane są mechanizmy obchodzenia się z ciałem typowe dla ponowoczesnej kultury, okazuje się mieć silne zabarwienie etyczne. Ciało nie jest tutaj tworem czysto zmysłowym, stanowi raczej medium, służące do osiągania celów natury duchowej. Jak podkreśla Featherstone, „dyscyplina i hedonizm nie są już sprzeczne; poddanie się rutynom dbałości o ciało stanowi w kulturze konsumpcyjnej warunek wstępny osiągnięcia akceptowanego wyglądu i ujawnienia ekspresji cielesnej. Kultura konsumpcji nie żąda kompletnego wyparcia ascezy przez hedonizm; zwrot ku hedonizmowi jest powierzchowny"[24]. Hedonizm i asceza, które od zawsze stanowiły dwa bieguny cielesnego doświadczenia człowieka, połączyły się w jedno. W realiach czasu świeckiego, karnawał i post, niegdyś sprzeczne krańce doświadczenia religijnego, zespoliły się. Najpełniejszą realizacją tego zespolenia jest właśnie postać modelki. Figura modelki, która zdaje się produktem ubocznym rozpadu systemu postu i karnawału, poniekąd przejęła symboliczną rolę obu tych instytucji.

23 J. Baudrillard, *The Consumer Society…*, *op. cit*., s. 92–93.
24 M. Featherstone, *The Body in Consumer Culture*, *op. cit*., s. 109–110.

Wydaje się, że popędy destrukcyjne i libidalne, które dawniej znajdowały ujście dzięki fluktuacjom czasu sakralnego, w realiach społeczeństwa ponowoczesnego są symbolicznie łączone właśnie z postacią modelki, która je internalizuje i realizuje. Popęd destrukcji kieruje przeciw sobie, stając się ikoną umęczania ciała, natomiast instynkt zabawy przekuwa w ponowoczesny ideał karnawałowego życia. Z jednej strony stanowi symbol reżimu dietetycznego, z drugiej zaś reprezentację karnawałowego hedonizmu, które w społeczeństwie późnokapitalistycznym stanowią dwa filary „dobrego życia". Modelka, będąca figurą radykalnie postną i karnawałową jednocześnie, reprezentuje tym samym awers i rewers ponowoczesnej sakralności ciała.

Przestrzeń ekspresji

174—253

fot.
JAKUB_PLESNIARSKI
BODY AS A PROJECT
>
modelka: Veronica Carol Blades
www.jakubplesniarski.com


MIND
PURE

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.15

Susan B. Kaiser

176—191

Miejsca mody a usytuowanie podmiotu

Uniwersytet Kalifornijski w Davis / Stany Zjednoczone

Wizualność mody oparta jest częściowo na konstruowaniu miejsca: zależy od tego, gdzie znajdują się jednostki i w jakim stopniu poczucie miejsca kształtuje ich tożsamość. Światowe historie ubioru utkane są z opowieści o tym, jak tekstylia, stroje i sposób stylizowania wyglądu stawały się rozpoznawalne dla miejsca, z którego się wywodziły (np. wioski, regionu), jak również pełniły funkcję środków pozwalających wskazać na różnice między miejscami[1]. Jako zbiorowy proces negocjowania wyglądu, który staje się udziałem jednostek w ich codziennym życiu[2], moda jest „lokalizowana", również w realiach globalizacji. Sposób, w jaki dobieramy poszczególne elementy swojego wyglądu, nawet jeśli wykorzystujemy do tego celu bardzo podobne ubrania i dodatki, stanowi część przestrzennie określonego społecznego procesu kształtowania stylu i wytwarzania znaczeń.

Dyskusja na temat światowych stolic mody[3] i związane z nią próby, z jednej strony, przezwyciężenia monopolu, a z drugiej – bogacenia się na tego typu miejscach, może zostać zestawiona z rosnącą od kilku lat popularnością mody inspirowanej motywami rolniczymi (np. krata, szelki, kowbojki) widywanej na ulicach miast i na witrynach sklepowych. Koncepcje miejsca i przestrzeni zyskują coraz większą uwagę w kręgach akademickich, częściowo w odpowiedzi na procesy związane z globalizacją. Co więcej, teoretycy *queer* i badań nad modą zaczęli kwestionować postrzeganie tych zjawisk jako wyłącznie miejskich[4]. Przemieszczanie się jednostek między miejscami przypomina nam o istnieniu okrężnych dróg i wpływu, jaki wywierają na styl.

1 Por. przegląd informacji na temat światowej historii mody i ubioru: *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, Oxford 2014, http://www.bergfashionlibrary.com/page/encyclopedia/, [data dostępu: 20.03.2015].

2 Por. S.B. Kaiser, R.H. Nagasawa, S.S. Hutton, *Fashion, Postmodernity, and Personal Appearance: A Symbolic Interactionist Formulation*, „Symbolic Interaction" 14(2) 1991, s. 165–85.

3 Por. na ten temat: C. Breward, D. Gilbert, *Fashion's World Cities*, Oxford 2006.

4 Por. dyskusję o tematyce miasta i wsi w teorii *queer*: J. Howard, *Men Like That: A Southern Queer History*, Chicago 1999. Dyskusja o tematyce miasta i wsi w teorii mody, patrz: A.L. Goodrum, K.J. Hunt, *The Field as Mall: Redressing the Rural-Urban Divide in Fashion Theory through Equestrian Events*, „Critical Studies in Fashion and Beauty" 4(1–2) (październik 2013), s. 17–42; S.B. Kaiser, *Place, Time and Identity: New Directions in Critical Fashion Studies*, „Critical Studies in Fashion and Beauty" 4(1–2) (październik 2013), s. 3–16; S.T. Bernstein, S.B. Kaiser, *Fashion Out of Place: Experiencing Fashion in a Small American Town*, „Critical Studies in Fashion and Beauty" 4(1–2) (październik 2013), s. 43–70.

W niniejszej pracy będę starała się udowodnić, że miejsce może być konceptualizowane jako pozycja podmiotu mody, która wchodzi w skomplikowane relacje z płcią, seksualnością, rasą, pochodzeniem etnicznym, klasą i innymi wyznacznikami tożsamości. Co się stanie, jeśli rozważymy miejsce jako „przestrzeń tożsamości", która jest jednocześnie określana na wielu płaszczyznach: w życiu codziennym, w reklamach modowych i na wybiegu?

Miejsce, jak przekonuję, jest czymś więcej niż tłem czy też scenografią dla wystylizowanego ciała. Płeć, seksualność i inne pozycje podmiotu mody nie pojawiają się znikąd; są współstanowione i wzajemnie konstruowane z i w miejscu. W geografii humanistycznej i interdyscyplinarnych badaniach nad przestrzenią, miejsce bywa konceptualizowane jako ucieleśniona przerwa w podróży przez przestrzeń. Miejsce to przestrzeń, w której zdeponowane zostało znaczenie. Podczas gdy przestrzeń oferuje możliwości otwartych, okrężnych tras, miejsce jest obszarem w przestrzeni, przez który przepływają wystylizowane ciała[5].

Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów takiego przepływu jest Harajuku, dzielnica Tokio rozciągająca się od dworca kolejowego o tej nazwie. Harajuku znane jest na całym świecie jako centrum japońskiej mody młodzieżowej. Ten miejski obszar, położony blisko tokijskiego centrum shoppingu staje się scenerią stylu ulicznego młodych ludzi poszukujących własnego stylu. Młodzież z całego kraju zjeżdża tam w weekendy, żeby się zobaczyć, ale i pokazać. Style różnych subkultur przenikają się nawzajem (np. *Lolita goth*, *Hello-Kitty-meets-punk* itp.) w miarę jak przestrzeń geograficzna zostaje obdarzona znaczeniem i nadaje znaczenie wystylizowanym ciałom. Ten proces wydarza się w nieprzypadkowym miejscu, które zostało społecznie skonstruowane jako sceneria modowych eksperymentów: miejscu, gdzie ludzie gromadzą się, by patrzeć i być widzianymi w oryginalnych ubiorach, które stanowią owoc splotu różnorodnych pomysłów.

Innym przejawem postrzegania miejsca jako pozycji podmiotu mody jest specyficzne zagospodarowanie powierzchni niemowlęcych śpiochów. W ostatnich latach znacząca liczba producentów odzieży dla dzieci wypuściła na rynek komplety i T-shirty z napisami, które poprzez nazwy linii (*Urban Smalls*), slogany: *Miejskie dzieci ubierają się na czarno* (ang. *Urban babies wear Black*), *Podmiejski kowboj* (ang. *Suburban cowboy*), *Noś się na ludowo* (ang. *Keepin it rural*) czy symbole (osiedle, traktor, wieżowiec), nawiązywały do tematyki wsi, miasta i przedmieścia. Taki przekaz umiejscowiony na dziecięcym ciele może być interpretowany jako próba „ulokowania" go w czymś, co określić można jako „przestrzeń tożsamości". Taka przestrzeń może,

5 Por. kompleksową analizę koncepcji miejsca i przestrzeni: D. Massey, *For Space*, Londyn 2005; H. Lefebvre, *The Production of Space* (przeł. D. Nicholson-Smith), Malden 1991; T. Cresswell, *Place: A Short Introduction*, Malden 2004; E. Casey, *Getting Back Into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World,* Bloomington 2009.

ale nie musi odpowiadać fizycznemu miejscu, gdzie to dziecięce ciało (jednocześnie wpisywane w dyskurs płci, rasy itp.) aktualnie się znajduje, konstytuuje natomiast pozycję podmiotu mody, która zostaje mu przypisana przez rodzica lub dziadka w celu podkreślenia wybranego aspektu jego przestrzeni, tożsamości. Przestrzeń lub miejsce, do którego odnoszą się napisy na ubrankach, mogą być aktualne lub umiejscowione w przeszłości, przy czym w obrazie wychowywanego w mieście niemowlęcia ubranego w koszulkę z krową można doszukiwać się również pewnej dozy ironii bądź ambiwalencji.

Ironiczne bądź ambiwalentne przekazy modowe – także te, które mieszają ze sobą wiejskie i miejskie konteksty – przypominają nam, że pozycje podmiotu nie są ustalone raz na zawsze, ale ulegają zmianom i przenikają się wzajemnie. W innym miejscu postawiłam tezę, że współczesna moda jest zdolna do wyrażania ambiwalencji[6] i, jak zaobserwował socjolog Fred Davis, ambiwalencja tożsamości jest czynnikiem, który napędza zmiany w modzie[7].

Wszystko to sprawiło, że postanowiłam zmierzyć się z obserwacją teoretyczki mody Elisabeth Wilson, która zauważyła, że współczesna moda zachodnia „zawsze związana była z miastem" (ang. *was always urban/urbane*)[8]. Badaczka idzie dalej, twierdząc, że moda jest autoparodystyczna i służy „demaskowaniu… hipokryzji"[9]. Biorąc pod uwagę i zestawiając ze sobą a) Wilsonowską koncepcję miejsca jako pozycji podmiotu lub przestrzeni tożsamości będącej, przynajmniej częściowo, raczej wyznaczaną niż przypisaną, b) Davisowską ideę ambiwalencji tożsamości, w dalszej części artykułu skupię się na dwóch głównych pytaniach badawczych:

Czy moda jest zawsze (tylko) miejska?
W jakim stopniu moda jest autoparodystyczna oraz służy demaskowaniu hipokryzji i/lub jest nośnikiem ambiwalencji tożsamości w odniesieniu do miejsca?

Czy moda jest zawsze (tylko) miejska?

Najnowsze opracowania przekonują, że badania nad modą wykazują tendencje metrocentryczne i nadmiernie koncentrują się na środowisku miejskim. Skupienie zainteresowania wokół miasta jest udziałem nie tylko badań nad modą, ale także wielu innych dziedzin nauki – tak twierdzi geograf kulturowa Doreen Massey, która wskazuje

6 Por. S.B. Kaiser, *Fashion and Cultural Studies*, Londyn 2012.
7 Por. F. Davis, *Fashion, Culture, and Identity*, Chicago 1992.
8 E. Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, Londyn 1985, s. 9.
9 *Ibidem*, s. 10.

na szersze „zauroczenie intelektualne… miastami”[10]. Badaczka przekonuje, że ta fascynacja doprowadziła do wykluczenia „nie tylko innych, niemiejskich miejsc, ale także szerszych przestrzeni globalnego zróżnicowania”[11]. W badaniach nad modą dostrzec można choćby tendencję do faworyzowania kilku określonych miast (tj. Paryża, Mediolanu, Londynu, Nowego Yorku), uznawanych za „światowe stolice mody”, która wiąże się z wykluczeniem innych, niezachodnich miast[12].

Massey przeciwstawia się również myśleniu o miejscu w jeden ogólnie przyjęty sposób. Zachęca do tego, by wyobrażać sobie miejsca raczej jako „konkretne momenty w sieciach relacji społecznych i sposobów rozumienia”[13]. Potrzeba takiego uwolnionego, płynnego myślenia dobrze nadaje się do opisywania takich kategorii tożsamości i subiektywności, jak płeć, seksualność, klasa, „rasa”, pochodzenie etniczne, narodowość itp., z których każda ma duże szanse, by mieć swój własny zbiór ambiwalencji tożsamości. Ambiwalencje te nie pojawiają się w izolacji. Przeciwnie, nakładają się na siebie, tworząc skomplikowaną sieć zależności, które rozgrywają się na płaszczyźnie wizualnej poprzez styl, tak jak wskazuje na to feministyczna recepcja badań nad modą[14].

Skłonność do skupiania się na miastach w studiach nad modą przyjmuje formę skostniałej, binarnej opozycji między wiejskim („ubiór skonwencjonalizowany”) i miejskim („ubiór modny”), co jednocześnie komplikuje i wzbogaca badania nad modą.

Sama definicja wiejskości jest w tym kontekście problematyczna. Jak wspominałam we wcześniejszym artykule, *Oxford English Dictionary* definiuje „wiejskie” jako „niemiejskie”. „Wiejski”, czyli „wywodzący się lub należący do wsi w przeciwieństwie do miasteczka bądź miasta”. Już w XIII wieku w Brytanii słowo wiejski konotowało nie tylko miejsce, ale i klasę – oznaczało tyle, co „chłopski, rustykalny”. W wieku XV we Francji „wiejski” był już interpretowany jako „rustykalny, pozbawiony elegancji i wyrafinowania”[15].

Jak udowodniła historyczka Sarah-Grace Heller[16], czas powstania europejskiej mody jest dyskusyjny, a jej początki umiejscawiane bywają w XIV wieku w protokapitalistycznych miastach włoskich[17] lub na XV-wiecznym dworze Burgundii[18]. Mimo tych różnic konsekwentnie zakłada się, że moda jest fenomenem natury miejskiej –

10 D. Massey, *For Space*, Londyn 2005, s. 159.
11 *Ibidem*, s. 161.
12 Na temat krytycznej analizy tego problemu por. artykuły pochodzące z tomu: *Fashion's World Cities*, C. Breward, D. Gilbert (red.), Oxford 2006.
13 D. Massey, za: T. Cresswell, *Place: A Short Introduction*, Malden 2004, s. 69.
14 Por. S. B. Kaiser, *Fashion and Cultural Studies*, *op. cit*.
15 Por. S. B. Kaiser, Place, *Time and Identity: New Directions in Critical Fashion Studies*, „Critical Studies in Fashion and Beauty” 4(1–2) (październik 2013), s. 3–16.
16 Por. S-G. Heller, *The Birth of Fashion*, [w:] *The Fashion History Reader*: *Global Perspectives*, G. Riello, P. McNeil (red.), s. 25–39, Londyn 2010.
17 Por. V. Steele, *Paris Fashion: A Cultural History*. Oxford 1988.
18 Por. F. Davis, *Fashion, Culture, and Identity*, Oxford 1992.

nie wiejskiej. Co więcej, kojarzona była z ubiorem raczej mieszczańskim niż chłopskim. Mimo to, jak zauważyła historyczka mody Lou Taylor, wiejski i chłopski strój również zmieniał się na przestrzeni czasu[19]. Pomijając fakt zmienności stylu wiejskiego, który jednak prawdopodobnie ewoluował znacznie wolniej niż moda miejska, binarna opozycja pomiędzy wiejskim a miejskim komplikowana jest również przez sposoby, w jakie dyskurs mody radzi sobie z ideą miejsca – biorąc także pod uwagę miejskie uznanie dla elementów stylu wiejskiego, które omówię w kolejnym podrozdziale.

W jakim stopniu moda jest autoparodystyczna oraz służy demaskowaniu hipokryzji i/lub jest nośnikiem ambiwalencji tożsamości w odniesieniu do miejsca?

Podjęcie próby odpowiedzi na te pytania wymaga analizy przykładów mody bazującej na motywach miejsca. Zanim sięgniemy do pojęć parodii, hipokryzji i ambiwalencji tożsamości, rozważmy kilka przykładów. W reklamie opublikowanej w jednym z wczesnych wydań „Vogue" (z 18 czerwca 1896 roku) przeczytać można było następujący nagłówek: „Moda: Zamień się w chłopkę na jedno popołudnie". Towarzyszył mu rysunek ubranej w modną długą suknię młodej kobiety, która przyjemnie spędza czas pod rosnącym nad brzegiem jeziora drzewem. Przekaz ukazuje wieś jako miejsce służące do okazjonalnego oddawania się rozrywkom, co jednak powinno odbywać się z umiarem i z zachowaniem poczucia stylu. W wielu reklamach modowych z dwudziestowiecznych wydań „Vogue" próbuje się przekonać czytelników, że prezentowane tam modne ubrania cechują się kontekstualną elastycznością związaną z określonym miejscem. W zależności od potrzeb mogą oni przemieszczać się swobodnie pomiędzy różnymi miejscami. Na przykład reklama pod hasłem „Moda: Szyk miejski, szyk wiejski" z października 1933 roku przedstawia wełniany kapelusz, który jest „elegancki i wygodny zarówno w mieście, jak i na wsi. Wykonany z brązowego materiału pokrytego jedwabnymi frędzlami, ma w sobie sznyt Robinsona Crusoe". W październikowym numerze tego pisma z 1954 roku opublikowane zostało zdjęcie z podpisem „Ubrania z miejscem na wsi", sugerującym, że „te ubrania" będą „u siebie (*at home*) w różnych miejscach. Przed typowo miejskim zestawem telewizyjnym, pod jednoznacznie wiejską jabłonką oraz w wielkim podmiejskim pomiędzy (*in-between*)... Kalifornijski luz typowy dla zachodniej cywilizacji zaadaptowany do noszonych w całym kraju ubrań typowych dla terenów wiejskich. Dopasowana szara spódnica z flaneli – 8 dolarów. Czerwona koszula jersey z poliakrylonitrylu i wełny – 9 dolarów. (Koret, Kalifornia)".

19 Por. L. Taylor, *Establishing Dress History*, Manchester 2004.

Dyskurs modowy przejawia tendencję, by oprawiać obraz modelki mody wysokiej (przeważnie białą kobietę) w uderzająco nieadekwatny kontekst. Jej przykładem może być choćby wiejski pejzaż, na tle którego biały strój i szpilki nie mają żadnego sensu. Ta estetyka „ryby wyjętej z wody" była strategicznie wykorzystywana w telewizyjnych komediach sytuacyjnych z lat 60. XX wieku[20] i wciąż pozostaje powszechna w reklamie modowej, gdzie opiera się na kontraście między wiejskim i miejskim stylem życia. Pozór bycia nie na swoim miejscu[21] podczas sesji zdjęciowych wytwarza poczucie ironicznego, kampowego lub absurdalnego zestawienia. To pozostawanie „nie na miejscu" wskazuje jednak także na zagadnienia władzy i uprzywilejowania, ponieważ to przedstawiciele białej, mieszczańskiej, przeważnie heteroseksualnej klasy średniej mogą korzystać z przywileju czasowego pozowania w mniej uprzywilejowanych warunkach (a potem powrotu do wygodnego życia).

W wydaniu „New York Magazine" z listopada 2008 roku zamieszczona została fotografia zatytułowana *Moda prerii*. Obok niej widniał opis zdjęcia, który upewniał czytelnika, że tak naprawdę nie chodzi o ubiór odpowiedni na step: „Niezupełnie jest to strój Laury Ingalls Wilder. Nowoczesna róża preriowa założy raczej falbaniasty fartuszek od Marca Jacobsa, strojną sukienkę od Bottega Veneta albo prosty bra top Prady". Pięć modelek pozuje w bardzo wysokiej (prawdopodobnie zmodyfikowanej za pomocą Photoshopa) trawie. Każdą z nich cechuje wyróżniający na tle innych *image*, a wszelkie ewentualne odniesienia do realiów amerykańskiego stepu są niezwykle subtelne. Poza faktem, że jedna z modelek ma na sobie czerwoną flanelową koszulę, obcisłą, luźno zainspirowaną krojem ogrodniczek sukienkę i słomkowy kapelusz, jednym odniesieniem do prerii jest tu otoczenie wysokiej, złotej trawy. Każda z modelek ma na sobie elementy stroju należące do mody wysokiej, które znacząco różnią się od garderoby Laury Ingalls Wilder. Jest to odniesienie do głównej bohaterki serialu telewizyjnego *Domek na prerii* emitowanego w latach 1974–1983. We wspomnianym serialu Laura żyła na prerii usytuowanej na środkowym zachodzie Stanów wraz z rodziną. Akcja filmu dzieje się w drugiej połowie XIX wieku (serial nakręcony został na podstawie autobiograficznej powieści autorki żyjącej w latach 1867–1957). Bohaterka opowieści nosiła długie sukienki z perkalu, typowe z jednej strony dla mody schyłku XIX wieku, z drugiej zaś przywodzące na myśl spopularyzowaną przez projektantkę Jessikę McClintock w latach 70. XX wieku markę Gunne Sax. W uderzającym kontraście wobec skromnego stylu *Domku na prerii* oraz sukienek Gunne Sax, modelki na zdjęciu z 2008 roku mają na sobie wyzywające stroje oraz gotycki makijaż.

20 Na temat mody we wiejskich komediach sytuacyjnych por.: S.B. Kaiser, S.T. Bernstein, *Rural Representations in Fashion and Television: Co-optation and cancellation*, „Fashion, Style & Popular Culture" 1(1) 2014, s. 97–117.

21 Krytyczna analiza terminu „być nie na miejscu", por.: J. Howard, *Men Like That: A Southern Queer History*, Chicago 1999.

Interesująca jest również sesja zdjęciowa z paryskiego „Vogue" z 2009 roku ukazująca modelkę Magdalenę Frąckowiak, która na nadgarstku prezentuje linię luksusowych zegarków. Na licznych zmysłowych ujęciach pozuje, leżąc na sianie, w ogrodniczkach i topie bez rękawów. Na jednej z fotografii, wykonanej prawdopodobnie w stodole, patrząc w aparat, podnosi za uszy królika. Na innej trzyma łopatę, a na jeszcze innej pozuje z rękami opartymi o kierownicę traktora, ponownie ze wzrokiem wbitym w kamerę[22].

W październiku 2014 roku Tom Puzak, redaktor bloga Gearjunkie.com ukuł termin, który miał uchwycić miejską fascynację elementami stylu wiejskiego: *lumbersexual* [drwaloseksualny]. Pojęcie to odnosi się do wyglądu, który w ostatnich latach zyskał niezwykłą popularność wśród białych mężczyzn w największych miastach Stanów Zjednoczonych: brody, flanelowe koszule, dżinsy i niekiedy szelki, mocne buty robocze i czasami włóczkowa czapka. Puzak w następujący sposób opisał wygląd drwaloseksualny:

> Pora pożegnać „mieszkańca miasta z wczoraj" (metroseksualnego), zastąpił go mężczyzna, bardziej niż na przeprowadzaniu drobiazgowych zabiegów pielęgnacyjnych, skupiony na zajęciach wykonywanych w plenerze, albo przynajmniej sprawiający takie wrażenie. To bywalec barów, który jednak wygląda, jakby był w stanie sam powalić norweską sosnę. Ma aparycję człowieka lasu, ale pracuje w Nerdowni, gdzie programuje za przyzwoitą pensję i pakiet świadczeń socjalnych. W plecaku nosi MacBooka Air, choć mogłaby to równie dobrze być siekiera drwala. Mężczyzna drwaloseksualny[23].

Termin ten łączy ideę wyglądu drwala z końcówką „seksualny", zaczerpniętą z pojęcia „metroseksualny" stworzonego dwadzieścia lat wcześniej przez pisarza Marka Simpsona. Podobnie jak w przypadku dyskursu na temat metroseksualności, tak i tutaj seksualność zespolona zostaje z miejscem. W przypadku metroseksualności zbudowane zostaje połączenie między miejską męskością i ambiwalentną seksualnością. Mężczyzna metroseksualny to według dyskursu kulturowego taki, który dąży do tego, by przedstawić się jako taki, który „za bardzo dba" o swój wygląd. Metroseksualność zdecydowanie była domeną miast.

W przeciwieństwie do niej wygląd drwaloseksualny implikuje wieś, zewnętrze i las. Sposób pielęgnacji zarostu mężczyzny drwaloseksualnego znacznie odróżnia go od przedstawiciela metroseksualności, który jest gładko ogolony. Dżinsy mężczyzny

22 *La Bonne Heure est Dans le Pré*, „Vogue Paris", październik 2009, vogue.fr & picsandmodels.blogspot, [data dostępu: 20.03.2015].

23 T. Puzak, *The Rise of the ‚Lumbersexual'*, „Gearjunkie", 30.10.2014, http://www.thedailybeast.com/articles/2014/11/12/how-straight-world-stole-gay-the-last-gasp-of-the-lumbersexual.html, [data dostępu: 20.03.2015]

metroseksualnego są bardziej obcisłe. Pisarz „Daily Beast" Tim Teeman interpretuje fascynację wyglądem drwaloseksualnym jako coś więcej niż miejską tęsknotę za wsią; postrzega image drwaloseksualny jako zawłaszczenie elementu subkultury gejowskiej:

> Osoby heteroseksualne odkryły i zaadaptowały gejowskie postaci *bear* (niedźwiedź) i *cub* (młode, potomek zwierzęcia)[24]. Oczywiście, podobnie jak geje, wykorzystali charakterystyczne cechy wyglądu drwali i robotników wiejskich. To była tylko kwestia czasu aż koło zatoczy pełen obrót.
>
> W porządku. Przyjmujemy komplement, nawet jeśli, biorąc pod uwagę poziom homofobii i usankcjonowanej prawnie dyskryminacji, którą nam zafundowaliście, jesteśmy zdziwieni, że nagle chcecie uszczknąć kawałek tej performatywnej gry męskością. Cały strach przed gejami, który napędzał was do działania i obracał się przeciwko nam, wszystkie te bzdury na temat tego, co to znaczy być mężczyzną, a teraz, wraz z modą na drwaloseksualność, metroseksualność, gejowskie zapożyczenia i wiele więcej, nie tylko przeszliście na naszą stronę, ale sami prosicie o pozwolenie na udział w tej zabawie... Wbrew przekazowi nadętych artykułów w magazynach o modzie, w drwaloseksualności nie chodzi o nowy model heteroseksualności, ale raczej o przyznanie, że heteroseksualność sama w sobie jest widowiskiem[25].

W swoim tekście dla „The Atlantic", Willa Brown umiejscawia koncepcję drwaloseksualności w kontekście historycznym. Już w 1912 roku na fali postępującej industrializacji prasa upewniała białych mężczyzn ze Stanów Zjednoczonych, że na ich niepokoje dotyczące demaskulinizacji istnieje skuteczne lekarstwo:

> Wyjedźcie z miast i udajcie się na łono natury, gdzie biały człowiek jest potężniejszy niż jakakolwiek zagrażająca mu siła. Wystarczy weekend na biwaku w górach Adirondack albo odrobina pracy w stolarni.
>
> Zarówno wtedy, jak i teraz, poszukujący swojej tożsamości mężczyźni gonią za czymś prawdziwym, autentycznym. „Autentyczność" w tym wydaniu prowadziła jednak często do marginalizacji prawdziwych robotników i romantyzacji „prawdziwej" pracy fizycznej... [Jednakże] satysfakcja z pracy i autentyczność zajęcia nie były najważniejszymi problemami prawdziwych drwali, [którzy w codziennym życiu musieli stawić czoło sytuacjom zagrażającym życiu – przyp. aut.].
>
> Styl to tylko styl. Być może brody i flanelowe koszule zwyczajnie dobrze wyglądają, a mężczyźni, którzy, wyglądając w ten sposób, kodują na MacBooku Air w kawiarni, wcale nie próbują przecież nikogo przekonać, że naprawdę parają

24 W subkulturze gejowskiej mianem *bear* określa się owłosionego mężczyznę o masywnej budowie ciała, zazwyczaj z zarostem na twarzy, a *cub* to jego młodsza wersja (przyp. red.).

25 T. Teeman, *How Straight World Stole 'Gay': The Last Gasp of the 'Lumbersexual'*, „The Daily Beast", 12.12.2014, http://www.thedailybeast.com/articles/2014/11/12/how-straight-world-stole-gay-the-last-gasp-of-the-lumbersexual.html, [data dostępu: 20.03.2015].

się ścinaniem drzew. Mieszkańcy miast z klasy średniej w rzeczywistości wcale nie chcą odgrywać robotników z lasu. Symbole, które wykorzystują – flanele, prace stolarskie, nawet brody, to pozbawione praktycznego znaczenia, puste znaczeniowo gesty odnoszące się do rzeczywistości, której nigdy nie poznają[26].

Nie musi to jednak wcale oznaczać, że mężczyźni drwaloseksualni to oszuści. Niewątpliwie każdy z nich zdaje sobie sprawę, że ich rówieśnicy z miasta wcale nie wierzą w ich pracę przy wycince drzew. Jak podkreślone zostało w artykule z „The Guardian", ludzie poruszają się w tę i z powrotem pomiędzy miejskimi i wiejskimi kontekstami. W dalszej części tekstu jego autor pisze: „Obsesja autentyczności jest nudna. Pozwólcie ludziom być, kim chcą i nosić, co chcą. Co innego nam pozostaje? Żyć i umrzeć tam, gdzie się urodziliśmy, ubierać się tak, jak nasi rodzice i wykonywać tę samą pracę, co oni, bo to jest «autentyczne», a każde odstępstwo jest jednoznaczne z byciem hipsterem/pozerem"[27].

Autentyczność to koncept, który trudno obronić, ponieważ oparty jest na założeniu, że istnieje wygląd „naturalny" lub „prawdziwy", co kłóci się z teorią o jego społecznym pochodzeniu. Mam nadzieję, że następujące rozważania na temat parodii, hipokryzji i ambiwalencji tożsamości rzucą światło na problemy, z jakimi trzeba się zmierzyć, mówiąc o takich binarnych opozycjach, jak autentyczne/konstruowane oraz wiejskie/miejskie.

Parodia

Zgodnie z definicją *Oxford English Dictionary* „parodia to dzieło (w naszym przypadku wystylizowane ciało – przyp. aut.), bazujące na lub imitujące inne dzieło, którego cechy stylistyczne i motywy przewodnie są ośmieszane poprzez zestawienie z nieadekwatną lub nieprawdopodobną tematyką albo też komiczne wyolbrzymienie". Jak już wspomniano, Elizabeth Wilson utrzymuje, że cechą mody jest autoparodia[28], co oznaczałoby, że moda kpi z siebie samej poprzez niecodzienne, niespodziewane lub oparte na wewnętrznej sprzeczności autoimitacje. W jaki sposób możemy wykorzystać tę teorię do interpretacji opisanych powyżej przykładów?

W przypadku drwaloseksualności (przede wszystkim samego terminu, ale także specyfiki wyglądu) być może mamy do czynienia z parodią poprzedzającej ją

26 W. Brown, *Lumbersexuality and its Discontents*, „The Atlantic", 10.12.2014, http://www.theatlantic.com/national/archive/2014/12/lumbersexuality-and-its-discontents/383563/2/, [data dostępu: 20.03.2015].
27 D. Rice, Theguardian.com, 14.12.2014.
28 E. Wilson, *Adorned in Dreams…*, *op. cit.*, s. 9–10.

metroseksualności. Przede wszystkim jednak przyjęcie wyglądu drwaloseksualnego przez miejskich hipsterów może być odczytywane jako imitacja, zapożyczenie i satyra na życie wiejskie, którego elementy zostały wyniesione poza naturalny kontekst. Teza o parodystyczności tego zjawiska nie wyjaśnia jednak, *dlaczego* to właśnie styl wiejski został do tego celu wykorzystany.

W podobny sposób działają reklamy modowe, imitujące, zapożyczające i parodiujące wiejską scenerię poprzez zestawianie jej z elementami stylu miejskiego, które w surowym, chłopskim kontekście wydają się absurdalne. O ile zestawienie wiejskiego z miejskim posiada walor niecodzienności, nieoczywistości i nieadekwatności, o tyle, podobnie jak w przypadku drwaloseksualności, samo umiejscowienie przekazu poza kontekstem nie może być przekonująco wyjaśnione jedynie koncepcją parodii: skąd zatem bierze się miejska fascynacja wsią?

Demaskowanie hipokryzji

Wśród synonimów słowa hipokryzja znajdziemy takie terminy jak „pretensjonalność" czy „blaga". Według *Oxford English Dictionary* hipokryzja to: „utrzymywanie fałszywego pozoru cnoty lub dobroci przy jednoczesnym ukrywaniu swojego prawdziwego charakteru czy też skłonności, zwłaszcza w kontekście życia religijnego lub wierzeń". Cytowana wcześniej Wilson jest autorką tezy, że zadaniem mody jest demaskowanie hipokryzji, sugeruje także, że pomiędzy przemysłowymi i poprzemysłowymi miastami ery kapitalizmu doszło do znaczącej zmiany w produkcji znaczenia. W typowym dla nowoczesności mieście ery przemysłowej napięcia i dysonanse wynikały ze sprzeczności pomiędzy świeckim hedonizmem i judeochrześcijańską tendencją do tłumienia popędów. Opisana sprzeczność dała rację bytu miejskim stylom, które dawały upust temu rodzajowi erotyzmu, który w innym razie zostałby wykluczony z dominującej kultury[29]. Powszechnie przywoływane przykłady obejmują zjawisko „dandysów" (np. Beau Brummell), którzy opierali się burżuazyjnym normom męskiego, „przezroczystego" stylu obowiązującego w głównych miastach europejskich u schyłku XVIII i w XIX wieku poprzez wyniesienie stylu miejskiego na nowy poziom. Traktując bycie widzianymi, a także – jak przystało na *flâneurów* (fr. wędrowcy, obserwatorzy) – widzenie, bardzo poważnie, dandysi, tacy jak Beau Brummell z Londynu, zaadaptowali elementy stylu typowego dla arystokracji, stając się ówczesnymi trendsetterami.

Również młode kobiety z klasy robotniczej zatrudnione w nowojorskich fabrykach odzieżowych u schyłku XIX i na początku XX wieku naruszyły zastane normy mieszczańskiego stylu. Za swoje uznaniowe zarobki były w stanie kupić akcesoria

29 *Ibidem*.

krawieckie, dzięki którym mogły samodzielnie uszyć i skompletować oryginalną garderobę, wymykającą się konwenansom właściwym dla klasy średniej[30].

Chociaż napięcie pomiędzy konwencjonalną moralnością a buzującą zmysłowością niewątpliwie pozostaje aktualne we współczesnej modzie miejskiej, a moda podkreśla to właśnie poprzez demaskowanie hipokryzji, Wilson przekonuje, że w miastach ery poprzemysłowej pojawiło się nowe zjawisko – „intencjonalna dziwaczność" (*freakishness*), która kwestionuje „przymus bycia *glamour*, seksualną ostentację typową dla stylów dominujących"[31]. Jej przykładem może być punk i inne postindustrialne style subkulturowe, które w czasie, kiedy Wilson pisała swój wywód, stały się popularne. Podarte kabaretki, sterczące włosy w jaskrawych kolorach czy agrafki symbolizowały taką właśnie dziwaczność, która przeciwstawiała się konwencjonalnemu *glamour*, demaskując jego hipokryzję.

W jakim sensie nowe zjawisko drwaloseksualności demaskuje hipokryzję? Moim zdaniem robi to właśnie poprzez parodystycznie ostentacyjną i nieadekwatną do kontekstu fascynację wiejskością. Istnieje jednak możliwość, że jest w miejskiej tożsamości miejsce na poczucie związku z życiem wsi. W końcu, jak zauważyła Massey, miejsce i przestrzeń związane są nie tylko z drogami (ang. *routes*), ale także z korzeniami (ang. *roots*). Gdyby nie brać pod uwagę wagi tych pierwszych, miejsca stałyby się odgrodzone, wyizolowane. Miejsca są „produktami wzajemnych przepływów"[32] jednostek, które przemieszczają się tam i z powrotem między miastami a obszarami niezurbanizowanymi.

Na przykład badanie mody w niewielkim miasteczku (Grants Pass, Oregon) postawiło pod znakiem zapytania tezę, jakoby moda była zjawiskiem zarezerwowanym dla miast. Wśród respondentów znalazły się osoby homoseksualne, które dorastały w Grants Pass, następnie wyprowadziły się do większych miast, by ostatecznie powrócić w rodzinne strony. Wiele z nich przekonywało, że na tle tego typu społeczności istnieje przestrzeń dla kształtowania oraz negocjowania kreatywnego, a nawet alternatywnego stylu. Niektórzy rozmówcy wyrazili nawet przekonanie, że dorastanie w małej miejscowości może wspomagać rozwój własnego stylu, ponieważ uczy, jak być zaradnym[33].

Dla części osób, które miały okazję wieść zarówno wiejskie, jak i miejskie życie, wygląd drwaloseksualny może znaczyć w kontekście miejsca lub związków rodzinnych więcej niż dla osób, które żyły wyłącznie w środowisku miejskim. Co więcej, definicja hipokryzji jako „utrzymywania fałszywego pozoru" sama w sobie zakłada, że wygląd

30 D. Crane, *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender and Identity in Clothing*, Chicago 2000, s. 60–61.

31 E. Wilson, *Adorned in Dreams…*, *op. cit.*, s. 10.

32 Kompleksowe streszczenie analiz D. Massey, por.: T. Cresswell, *Place…*, *op. cit.*, s. 13.

33 S. T. Bernstein, S. B. Kaiser, *Fashion Out of Place: Experiencing Fashion in a Small American Town*, „Critical Studies in Fashion and Beauty" 4(1–2), październik 2013, s. 43–70.

może być „fałszywy" lub „nieautentyczny", że sama moda ma moc demaskującą, jak to 30 lat temu ujęła Elizabeth Wilson. Myślenie o miejscu jako pozycji podmiotu mody lub „przestrzeni tożsamości" jeszcze bardziej uwidacznia problematyczną naturę dróg i przepływów, które komplikuje koncept autentyczności. Mam na myśli to, że każdy wygląd konstruowany jest w, i poprzez miejsce, podobnie jak płeć, seksualność, pochodzenie etniczne, klasa i inne pozycje podmiotu.

Opisane wcześniej reklamy modowe wykorzystujące motyw zamiany kontekstów również mogą być odczytywane jako demaskujące hipokryzję, ponieważ podkreślają fakt, że nie istnieje żadne miejsce, w którym moda byłaby naprawdę autentyczna. Jednakże logika zestawień czy też opozycji, na których owe reklamy bazują, sprzyja myśleniu o miejscu w kategoriach alternatywy („albo..., albo..."). Z kolei koncepcja ambiwalencji tożsamości omówiona w kolejnych akapitach prowadzi do rozumienia miejsca w kategoriach koniunkcji („zarówno..., jak..").

Ambiwalencja tożsamości

Ambiwalencja zakłada współwystępowanie wewnątrz jednej osoby, sprzecznych emocji lub postaw wobec innej osoby czy rzeczy. Może wiązać się z wahaniem, poczuciem rozbicia wewnętrznego lub zmiennością, a także potocznym pragnieniem, żeby „mieć ciastko i zjeść ciastko". Jest to uczucie bliższe koniunkcji („zarówno..., jak...") niż alternatywie „oba/oraz" niż alternatywie („albo..., albo")[34]. Fred Davis wykorzystał koncepcję ambiwalencji tożsamości, aby scharakteryzować wahania i napięcia, które coraz częściej są reprezentowane przez współczesną modę, a nawet stają się motorem jej rozwoju. Poniżej pozwoliłam sobie zamieścić obszerny cytat z wypowiedzi tego badacza, który, jak sądzę, w obrazowy sposób uchwycił kluczowy mechanizm procesu powstawania mody:

> Wśród najbardziej znaczących opozycji, które legły u podstaw zmienności mody, są subiektywne napięcia między młodością i dojrzałością, męskością i kobiecością, androgynią i jednoznacznością, inkluzywnością i ekskluzywnością, pracą i zabawą, domowością i światowością, manifestowaniem i ukrywaniem, swobodą i opanowaniem, konformizmem i buntowniczością. Modyfikacje kodu modowego wydają się wciąż przemieszczać wewnątrz i wzdłuż symboli, poprzez które ubiór koduje te napięcia, podkreślając jedno, a tłumiąc drugie, zestawiając ze sobą to, co wcześniej było sprzeczne i zamieniając miejscami to, co główne z tym, co poboczne. Ale niezależnie od użytych środków symbolicznych, o ile tylko są skuteczne, moda ma

34 S. B. Kaiser, *Fashion and Cultural Studies*, Londyn 2012, s. 2.

moc współgrania ze zmieniającymi się, wysoce autoreferencyjnymi zbiorowymi napięciami i narodowymi nastrojami. Tak rozumiana moda w istocie nie jest wyłącznie narzędziem, które dostarcza jednostkom środków ekspresji, ale także pozwala im aktywnie się kształtować i definiować[35].

Jak już wcześniej przekonywałam, podział miejsc na wiejskie i miejskie mógłby spokojnie zasilić listę Davisa[36]. Miejsce powinno jednak być definiowane szerzej niż poprzez binarne opozycje. Henri Lefebvre zauważył, że nawet heglowski model dialektyczny, zgodnie z którym każdej tezie odpowiada antyteza, z których później wyłania się synteza, często uprzywilejowuje dwa terminy (teza – antyteza) kosztem trzeciego[37]. Istnieje wiele miejsc, które można scharakteryzować właśnie jako „trzeci termin", niebędący prostą syntezą wsi i miasta. Wiele miejsc pozostających „pomiędzy" lub „poza" nie mieści się w opozycji „miejskie – wiejskie". Jako przykład podać można choćby przedmieścia, dziko rosnące lasy czy też miasteczka akademickie. Badania nad modą powinny analizować je inaczej, podobnie jak miejsca wirtualne, ponadnarodowe itp.

W toku produkcji, dystrybucji i konsumpcji mody ludzie oraz materiały przemieszczają się po podobnych trasach. Jako przykład związanego z modą miejsca „pomiędzy" podać można festiwal artystyczno-kulturalny *Burning Man*, organizowany w sierpniu na pustyni w północnej Nevadzie[38], albo brytyjskie centra handlowe, budowane na terenach wiejskich, zwykle w miejscach, gdzie organizowane są zawody jeździeckie[39]. W obu przypadkach jasne staje się, że produkcja, dystrybucja i konsumpcja mody nie są już tak jednoznaczne, ponieważ odbywają się na obszarach, które nie dają łatwo się sklasyfikować jako wiejskie, miejskie lub podmiejskie. Można je określić raczej jako liminalne, nietrwałe i przejściowe. Inne badanie, w którym analizie poddano migracje między dużymi a małymi miastami, potwierdziło istnienie miejsc kształtujących tożsamość typu „zarówno..., jak...". Denise Green i jej współpracownicy wykorzystali koncepcję niejednoznaczności Freda Davisa, by zbadać sposób, w jaki studenci wykorzystywali tymczasowość przestrzeni miasteczka akademickiego do poszukiwania i negocjowania atrybutów tożsamości (np. płci, seksualności, klasy) poprzez styl. Jak się okazało, niektórzy studenci postrzegali miasteczko akademickie

35 F. Davis, *Fashion, Culture, and Identity*, Chicago 1992, s. 18.
36 Por. S. B. Kaiser, *Place, Time and Identity: New Directions in Critical Fashion Studies*, „Critical Studies in Fashion and Beauty" 4(1–2), październik 2013, s. 3–16.
37 H. Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, przeł. S. Elden, G. Moore, Londyn i Nowy York 2004, s. 203.
38 Por. D. N. Green, S. B. Kaiser, *From Ephemeral to Everyday Costuming: Negotiations in Masculine Identities at the Burning Man Project*, „Dress" 37, s. 1–2.
39 Por. A. L. Goodrum, K. J. Hunt, *The Field as Mall: Redressing the Rural-Urban Divide in Fashion Theory through Equestrian Events*, „Critical Studies in Fashion and Beauty" 4(1–2), październik 2013, s. 17–42.

jako „laboratorium eksperymentów z modą". Wywiady z nimi pokazały, w jaki sposób negocjowali napięcia płciowe i klasowe, a także pozycje podmiotu mody oparte na zależności od miejsca. Wśród przykładów takiego zachowania wymienić można męskie ubiory noszone przez młodą lesbijkę albo podarte dżinsy, które zakładali dobrze sytuowani studenci[40].

Niejednoznaczności są nie tylko kodowane kulturowo, ale również zindywidualizowane dzięki wzajemnej grze między pozycjami podmiotu (określanymi przez dyskurs kulturowy jako tożsamości) i subiektywnością (osobistym odbiorem)[41]. Co więcej, miejsce jako pozycja podmiotu staje się jednocześnie konkretne i otwarte dzięki rozciągającym się wokół przestrzeniom tożsamości. Jako przykład może posłużyć dorastająca na cichych przedmieściach Chicago Tavi Gevinson. Odkąd skończyła 11 lat (dziś ma 18 lat) prowadzi bloga o tematyce mody i *lifestyle'u* (*Style Rookie*), a jej nowatorskie pomysły cieszą się międzynarodowym uznaniem; jej „przestrzeń tożsamości" najwyraźniej znacznie wykroczyła poza przedmieścia, na których się wychowała[42]. Przestrzenie tożsamości obejmujące liczne tożsamości miejsca, a także zmienność w czasie w artykułowaniu miejsca nie dają się łatwo uchwycić poprzez pojedynczą stylizację czy reklamę modową. Tę ambiwalencję można jednak poczuć w określonym momencie, biorąc pod uwagę stosunkowo trwałe napięcia oraz przepływy (np. od metroseksualności do drwaloseksualności) w kulturowej dynamice wsi i miasta.

Uwagi końcowe

Konceptualizowanie miejsca jako pozycji podmiotu mody pozwala postrzegać je jako bardziej płynne w relacji do stylu i tożsamości. Takie myślenie rozluźnia również ścisły dotychczas związek między modą i miastem, umożliwiając rozumienie miejsca jako czegoś więcej niż wyłącznie scenerii dla modelek. Miejsce przyjmuje określoną postać wtedy, gdy jednostka ubiera własne ciało, podejmuje tym samym decyzje uwarunkowane przez płeć, związane z seksualnością, klasą społeczną, pochodzeniem etnicznym i innymi aspektami tożsamości. Innymi słowy miejsce staje się czymś więcej niż kategorią esencjalistyczną. Do głosu dochodzi możliwość analizowania dróg i przepływów mody.

40 Por. D.N. Green, L. Van Dyk, C. Jirousek, *Fashion Cultures in a Small Town: An Analysis of Fashion-and Place-Making*, „Critical Studies in Fashion and Beauty" 4(1–2), październik 2013, s. 71–106.

41 Na temat dyskusji o podmiotowości i pozycji podmiotu por.: S.B. Kaiser, *Fashion and Cultural Studies*, *op. cit.*, s. 20–23.

42 Por. H. Jenβ, *Cross-temporal Explorations: Notes on Fashion and Nostalgia*, „Critical Studies in Fashion & Beauty" 4(1–2), s. 147–172.

Moda żywi się parodią i demaskuje hipokryzję – częściowo poprzez grę z miejscem. Napięcia i sprzeczności dotyczące miejsca (np. wiejskie – miejskie, narodowe – ponadnarodowe, autentyczne – konstruowane) bywają prowokacyjne i produktywne do tego stopnia, że mogą być krytycznie i twórczo analizowane przez pryzmat ambiwalencji tożsamości. Jako płynna pozycja podmiotu mody miejsce otwiera przestrzeń tożsamości.

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.16

Adrianna Grudzińska-Pham

192—**203**

Trzecia płeć mody

Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

1. Androgynizm

***Gender* to pojęcie**, które budzi skrajne emocje. Jest tematem licznych kameralnych dyskusji, głośnych debat i medialnych sporów. Skłania do zabrania głosu w sprawie środowiska akademickie, świeckie, jak i kościelne, inteligenckie, a także artystyczne. Słowo *gender* w kontekście niezgodności pomiędzy płcią biologiczną a tożsamością zostało po raz pierwszy użyte w 1968 roku przez psychologa Roberta Stollera[1]. Na fali ruchów feministycznych w latach 70. XX wieku powstały *gender studies*, czyli interdyscyplinarna nauka zajmująca się tematem płci kulturowej. Podstawą tej dyscypliny jest założenie, że na płeć składają się dwie wartości. Pierwszą jest płeć biologiczna, z którą się rodzimy, natomiast drugą jest właśnie *gender* – czyli grupa właściwości, postaw, zachowań i ról społecznych, które powszechnie uważane są za typowo kobiece lub męskie.

Wspomnianymi zespołami cech charakterystycznych dla danej płci zainteresowała się psycholożka Sandra Lipsitz Bem. Stworzyła listę atrybutów, które w latach 70. XX wieku były powszechnie uważane za przynależne tylko do jednej płci. Na ich bazie opracowała test BSRI (*Bem Sex Role Inventory*), który pomaga zdefiniować, czy posiadamy osobowość konwencjonalną, wpisującą się w męskie lub żeńskie role społeczne, czy też osobowość androgyniczną, która łączy elementy charakterystyczne dla obu płci. Test Bem był przełomowy, ponieważ nie tylko przewidywał istnienie trzeciej ewentualności, ale także zakładał, że cechy męskie i żeńskie to równoległe skale, a nie przeciwległe bieguny. W teście BSRI można równie wysoko ocenić cechy odpowiadające jednej i drugiej płci, co nie stanowi sprzeczności, ponieważ, zdaniem autorki, obie skale są pozytywne i wzajemnie się uzupełniają. Wynik testu, który daje dużą ilość punktów w jednej i drugiej skali, oznacza osobowość androgyniczną, która dzięki łączeniu atrybutów, łamie stereotypy kulturowe. Bem uważała, że ta trzecia opcja jest najbardziej korzystna, ponieważ odchodzi od utartych wzorców zachowań,

1 Por. R. Stoller, *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity*, Londyn 1984, s. 24–28.

pozwala w łatwiejszy sposób dostosować się do zmiennych warunków i otoczenia. Osoby androgyniczne nie są ograniczone do jednej roli, mają możliwość wykorzystania potencjału właściwego dla obu płci[2].

Według ustaleń Bem, kobiety oraz mężczyźni, którzy posiadają społeczno-kulturową tożsamość „trzeciej płci" stanowią znaczną część społeczeństwa. Szeroki repertuar zachowań oraz umiejętność łączenia cech powszechnie uważanych za antagonistyczne sprawia, że często także wizualnie odbiegają od ustalonych kanonów.

Jednym z zawodów, w którym sposób szczególny widoczne są predyspozycje osób androgynicznych, jest zawód modelki i modela, natomiast dziedziną, która wyraźnie pokazuje ich wpływ na resztę społeczeństwa jest moda.

2. Modele

Uroda elfa. Mocne brwi, gniewny wzrok, pełne, delikatne usta, jasna cera, dziecięca buzia. Sylwetka szczupła i umięśniona, długie blond włosy. Andreja Pejić to jedna z najbardziej rozchwytywanych modelek ostatnich sezonów. Jej kariera nabrała tempa w 2011 roku, kiedy to jeszcze jako Andrej Pejić, którego androgyniczna uroda umożliwiła mu wcielenie się w role zarówno męskie, jak i żeńskie, wziął udział w paryskich pokazach *haute couture*. Mogliśmy zobaczyć go na wybiegu w męskiej kolekcji Marca Jacobsa, a także u Jeana Paula Gaultiera. Gaultier, znany awangardzista i przyjaciel Pedra Almodóvara, zaintrygowany postacią Pejića, wykorzystał jego talent w dwóch odsłonach. Andrej pojawił się w kolekcji męskiej, a także damskiej, gdzie zabłysnął jako panna młoda prezentująca w finale suknię ślubną. Od tego momentu oczy świata mody zwrócone były w stronę Adreji, która zacierała granicę pomiędzy płciami oraz łamała sztywne stereotypy, pozwalając na swobodną interpretację odgrywanych przez siebie ról.

Urodzony w dawnej Jugosławii, wychowany w Australii, Andrej przeszedł operację zmiany płci w 2014 roku. Już jako Andreja Pejić kontynuuje pracę jako modelka androgyniczna[3]. Do tej pory mogliśmy zobaczyć ją na pokazach mody, sesjach komercyjnych, jak i artystycznych, a także wraz z m.in. Tildą Swinton w klipie Davida Bowie „The Stars (Are Out Tonight)". Andreja szybko stała się symbolem modeli androgynicznych, choć nie jest jedyną przedstawicielką tego rozwijającego się nurtu. Pierwszą kobietą, która podpisała kontrakt z jedną z większych agencją modeli –

2 Por. S.L. Bem, *The measurement of psychological androgyny*, „Journal of Consulting and Clinical Psychology", kwiecień 1974, vol. 42 (2), s. 155–162.

3 Por. Zuckerman, *Andrej Pejic Now Andrej After Sex Reassignment Surgery*, „People", http://www.people.com/article/andrej-pejic-sex-reassignment-surgery-exclusive, [data dostępu: 10.09.2015].

Ford Model – jako model męski jest była pływaczka – Casey Legler[4]. Atletyczna budowa ciała, wyraźnie zarysowana szczęka i krótko ścięte włosy, a także niewątpliwie mocny charakter pozwalają jej z łatwością wcielać się w role męskie, które odgrywa z właściwą dla kobiety subtelnością. Dziś wśród ważniejszych modelek transgenderycznych wymieniana jest Erika Linder. Drobna dziewczyna o aparycji ładnego chłopca potrafi odegrać kruchą, intrygującą istotkę, a także z powodzeniem upodobnić się do młodego Leonardo DiCaprio (sesja dla magazynu Candy w 2011 roku)[5]. Głośno było o sesji autorstwa Sary M. Saric z Eriką Linder i Andrejem Pejićem, w której zamienili się biologicznymi płciami oraz przypisanymi do nich rolami, w przewrotny sposób obrazując odwieczną wojnę płci.

Moda na sesje i pokazy podejmujące tematykę *gender* staje się coraz bardziej widoczna, a co za tym idzie popyt na modeli o nieklasycznej urodzie rośnie. Portale i blogi modowe prześcigają się w informacjach, rankingach i prywatnych zdjęciach wschodzących gwiazd modelingu. David Chiang, Willy Cartier, Kristina Salinovic, Harmony Boucher czy Sarah Whale to modele, którzy doskonale potrafią łączyć pierwiastek żeński z męskim. Ich niejednoznacznie określona tożsamość daje ogromne możliwości interpretacyjne – zarówno dla twórców, jak i odbiorców. Odejście od utartych dróg, zatarcie granic i startych już podziałów wnosi do świata mody i sztuki świeżość oraz intrygującą niepewność. Modele androgyniczni bez wątpienia są „na topie", w związku z czym zastanawiam się, czy ich obecność na wybiegach, w magazynach czy reklamach w przestrzeni publicznej to chwilowa fascynacja czy też rzeczywisty makrotrend. Czy „trzecia płeć" stanie się nową kategorią w modzie?

3. Czas

Henrik Vejlgaard, duński pionier socjologii trendów, w swojej książce *Analiza trendu* rozważa, jakie warunki musi spełnić kiełkujący trend, aby wyjść poza ścisłe grono osób zajmujących się modą i zadomowić się w *mainstreamie*. Zauważa on, że podstawą niezbędną do rozwoju makrotrendu jest czas, który pozwoli rodzącej się tendencji spokojnie dojrzeć i bez pośpiechu dotrzeć do szerokiego spektrum odbiorców, a następnie przyzwyczaić ich do siebie[6]. Czas to istotny czynnik, który wpłynął na akceptację modeli androgynicznych w społeczeństwie. Ich obecność w ostatnich sezonach nasiliła się, lecz początku ich udziału we współtworzeniu mody należy dopatrywać się znacznie wcześniej.

4 Por. C. Legler, *I'm a woman who models men's clothes. But this isn't about gender,* „The Guardian", Guardian News and Media Ltd., http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/nov/01/woman-models-mens-clothes-casey-legler, [data dostępu: 10.09.2015].

5 Por. K. Bunse, *Leonardo DiCaprio,* „Candy 3", październik 2011, http://byluisvenegas.com/candy/candy-3rd-issue/#37&panel1–1, [data dostępu: 10.09.2015].

6 H. Vejlgaard, *Anatomia trendu*, przeł. D. Wąsik, Kraków 2008, s. 50.

Rolę pierwszych modelek znanych szerokiej publiczności pełniły gwiazdy srebrnego ekranu. Okres ich świetności przypadł na przełom lat 20. i 30. XX wieku, kiedy to zaczęła się epoka kina dźwiękowego. U szczytu sławy była wtedy Marlene Dietrich. Zniewalająco piękna, wyrazista *femme fatale*, która zmieniła obraz kobiety nie tylko w światowej kinematografii – była jedną z odważnych propagatorek noszenia spodni przez kobiety, co zresztą sama chętnie czyniła. Przygoda Dietrich z męską garderobą zaczęła się od filmu „Maroko", w którym to wystąpiła w smokingu. Aktorka zagrała piosenkarkę kabaretową, która zaskakuje publiczność nie tylko strojem, ale także dalekim od tradycyjnego zachowaniem. W słynnej scenie krąży po sali, uwodzi wzrokiem zdezorientowanych mężczyzn, a na koniec, pierwszy raz w historii kina, triumfalnie skrada pocałunek kobiecie. Lata 30. i dręczący świat kryzys przyniosły powrót do tradycyjnych wartości. Podział ról w rodzinie, a także w społeczeństwie był klarowny. Aktor przebrany za kobietę wywoływał rozbawienie publiczności, jednak kobieta w męskim stroju była wręcz szokująca. Za swoją rolę w filmie „Maroko" Dietrich uhonorowana została Oskarem. Jej androgyniczna kreacja stała się inspiracją modową – przede wszystkim dla Yves Saint Laurenta do stworzenia słynnego *le smoking*, ale także dla wielu innych twórców, głównie fotografów.

Dla rozwoju nowych trendów szczególnie istotne są wydarzenia społeczne, ekonomiczne i polityczne, jakie rozgrywają się w ich tle[7]. Aby móc przewidzieć kurs zmian lub z perspektywy go zrozumieć, należy w pierwszej kolejności przyjrzeć się temu, jaki nastrój przeważał w społeczeństwie. Dla ewolucji kierunku naukowego *gender studies*, a także omawianego przeze mnie trendu androngynicznego w modelingu, kluczowe był wydarzenia z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, kiedy to w cywilizacjach zachodnich wybuchła rewolucja seksualna. W tym obszernym pojęciu mieszczą się zagadnienia związane nie tylko z obyczajowością i sferą seksualną, lecz również te dotyczące równouprawnienia, sytuacji społecznej i zawodowej kobiet, hierarchii wartości, praw mniejszości seksualnych, a także przełamania stereotypowych podziałów między płciami. Wszystkie te palące kwestie miały silny wpływ na modę i sposób jej promowania. Czołową modelką swingującego Londynu, ikoną lat 60. była Twiggy – pierwsza top modelka o aparycji dziecka. Jej drobna sylwetka, chłopięca budowa ciała, krótka fryzura i „oczy łani" składają się na wizerunek rozpoznawalny na całym świecie. Fenomen Twiggy pozwolił na zerwanie monopolu klasycznej urody i kobiecych kształtów dominujących dotychczas w modzie. „Gałązka" była pierwszą modelką, która zasłynęła nie z jednej sesji czy stylizacji zaczerpniętej z męskiej szafy, ale ze swojej unikatowej androgynicznej urody. Na jej punkcie oszalała młodzież, która, zafascynowana rozwijającą się popkulturą, była głodna kolejnych, na tamte czasy szokujących, nowości. W kulturze popularnej przełomu lat 60. i 70. XX wieku androgynizm zaznaczył swoją

7 *Ibidem*, s. 27–42.

obecność także na scenie muzycznej. Wszystko za sprawą szukającego swojej tożsamości artystycznej Davida Bowie, który w 1969 roku stworzył swoje alter ego – Ziggy'ego Stardusta. Zainspirowany bohemą Nowego Jorku i Londynu, skandalizującymi, wyzwolonymi seksualnie artystami oraz znajomością z Andym Warholem, Bowie postanowił odejść od utrwalonego wizerunku muzyka rockowego. Wykreowana przez niego fikcyjna postać kosmity, który przybywa na ziemię pod postacią rockmana była szokującą rewolucją zaprojektowaną w najdrobniejszym szczególe. Ziggy Stardust był osobą androgyniczą – miał szczupłą, daleką od tradycyjnie umięśnionej sylwetkę, drobną, bladą twarz pokrytą geometrycznym, kolorowym makijażem, sterczące bordowe włosy i strój, jak na tamte czasy – bulwersujący. Bardzo obcisłe, wzorzyste, pstrokate lub metalizujące ubrania, wyzywające pozy, obejmowanie się przez członków zespołu na scenie sprawiało, że publiczność dostrzegała inspiracje stylistyką homoseksualną. Dzięki kontrowersjom wokół projektu Bowiego szybko stało się głośno, a sam Ziggy został idolem ochoczo naśladujących go młodych ludzi[8].

Kultowy album „The Rise and Fall of Ziggy Stardust and Spiders from Mars" wydany w 1972 roku przez Bowieego uznawany jest za początek powstania nowego gatunku muzycznego – glam rocka[9]. Jego popularność ciągnęła się przez lata 80. XX wieku, kiedy to występy artystów cechował przepych, teatralność i widowiskowość. Sam wygląd muzyków, w szczególności wokalistów, aż do lat 90. pozostawał pod wpływem wykreowanego *alter ego* Bowiego. Osobowości takie jak Boy George, Prince, Grace Jones czy Annie Lennox podtrzymywały trend na niejednoznaczne określanie swojej tożsamości płciowej i seksualnej.

W ostatniej dekadzie XX wieku umalowani mężczyźni w niemęskich ubraniach nie wzbudzali już sensacji, więc aby zwrócić na siebie uwagę mas, musieli poruszyć temat w sposób bardziej dosłowny. Przykładem takiego zabiegu może być Marilyn Manson. Na okładce swojej płyty „Mechanical Animals" wydanej w 1998 roku artysta pojawił się „nago", jednak bez genitaliów właściwych dla którejkolwiek płci. Była to bardzo wyrazista próba określenia własnego wizerunku scenicznego wobec stylistyki większości zespołów popowych tamtej dekady.

Równolegle z rewolucją seksualną odbywającą się na scenie muzycznej dokonywały się zmiany w świecie modelingu. Obok modelek obdarzonych kobiecymi krągłościami, zaczęły pojawiać się dziewczyny o urodzie daleko odbiegającej od klasycznych kanonów piękna. W latach 90. w kontrze do stylu pełnych życia amerykańskich dziewczyn, takich jak Cindy Crawford, powstał tzw. *heroin chic* – czyli moda na „niezdrowy" wygląd[10]. Podkrążone oczy, blada cera, chude ciało stały się bazą kampanii reklamowej Calvina Kleina z 1993 roku. Twarzą marki została

8 „David Bowie and the Story of Ziggy Stardust", reż. J. Hall, Wielka Brytania 2012.
9 *Ibidem*.
10 Por. R. Givhan, *Why Dole Frowns On Fashion?*, „Los Angeles Times", 8 sierpnia 1996.

Kate Moss, która swoim zdjęciem topless o androgynicznym charakterze wzbudziła ogromne kontrowersje, jednak to dzięki niemu i *heroin chic* z sesji dla Kleina została światową top modelką. Jej wyrazisty wizerunek odbiegający od słodkiej, niewinnej Twiggy, do tej pory wytycza obowiązujący w modelingu kanon piękna.

Wygląd modeli męskich również ewoluował na przestrzeni dekad, choć zdecydowanie wolniej. Kobiety, za sprawą rewolucjonistki Coco Chanel, od lat 20. XX wieku korzystały z zasobów męskiej szafy, poszerzając swoje modowe i obyczajowe horyzonty. Umięśniony macho stracił monopol na męski *look* dopiero na początku lat 90. XX wieku, kiedy bożyszczem nastolatek zostali delikatni chłopcy z boysbandów takich jak Take That, Backstreetboys czy NSYNC. Zmiana ról społecznych, indywidualizm, akceptacja homoseksualistów, a wręcz fascynacja ich sposobem ubierania i bycia, wpłynęły w znaczącym stopniu na wykształcenie się metroseksualizmu[11]. Termin został wymyślony w 1994 roku przez angielskiego dziennikarza Marka Simpsona i odnosi się do stylu życia mężczyzn z aglomeracji miejskich, którzy przywiązują dużą wagę do własnej cielesności i atrakcyjności, intensywnie ćwiczą fizycznie, tak jak typ macho, ale nie w celu zwiększenia swojej masy mięśniowej, lecz utraty „zbędnych kilogramów" – tak, jak stereotypowo robią to kobiety. Na wybiegach zaczęli pojawiać się szczupli, zbliżeni fizjonomią do dziewczyn, chłopcy.

4. Ewolucja trendu

Trend androgyniczny przeszedł długą drogę. Początkowo ograniczał się do zapożyczeń w ubiorze, w znaczącej przewadze dokonywanych przez kobiety, aż z czasem doszedł do tematu cielesności, podejmowanego w równym stopniu przez obie płcie. Rewolucja seksualna, indywidualizm, rozluźniające się obyczaje nie pozostawały bez wpływu na wygląd modeli. Wraz z upływem lat obok kobiet i mężczyzn o wyrazistych cechach płciowych, coraz większą grupę stanowiły osoby odbiegające od klasycznego kanonu piękna. Chudzi, z wyrazistymi rysami twarzy, jakby lekko niewyspani, modele z podkrążonymi oczami weszli do *mainstreamu* na przełomie XX i XXI wieku, stając się silną grupą w agencjach modelingowych, która także dziś ma znaczący wpływ na rozpowszechnianie nowych tendencji.

Cyrkulacja trendu androgynicznego w modelingu rozpoczęła się od domów mody największych projektantów, których poczynania śledzą trendsetterzy, zarówno zawodowcy, jak i amatorzy designu. Zdjęcia z wybiegów ze światowych tygodni mody trafiają do magazynów i portali *lifestyle*'owych, co pozwala zapoznać się, a następnie oswoić z nimi coraz liczniejszej grupie.

11 H. Vejlgaard, *Anatomia trendu*, *op. cit.*, s. 73.

Dzięki rozłożonemu na dziesięciolecia rozwojowi, trend androgyniczny dotarł do wielu odbiorców wywodzących się z różnych grup społecznych, zawodowych i ekonomicznych. Na jego rozpowszechnienie szczególny wpływ mają wybrane grupy społeczne, które cechuje otwartość na to, co nieznane, głód nowych doznań i łatwość w podejmowaniu ryzyka[12]. Należą do nich przede wszystkim ludzie młodzi, osoby związane zawodowo z designem, muzyką i sztuką, osoby publiczne i zamożne. Społeczności te przenikają się, wzajemnie inspirując i podpatrując, szukając informacji o nadchodzących tendencjach. W tym gronie znajdują się modele i modelki, którzy są i młodzi, i związani z designem, i często zamożni, a także obracają się wśród projektantów, celebrytów i ludzi majętnych[13]. Stanowią ważne ogniwo w procesie przekazywania informacji zarówno w ścisłym kręgu związanym z modą, jak i znacznie szerszym, ogólnospołecznym. Dzięki krążącym w masowych środkach przekazu wizerunkom modeli, trend androgyniczny trafił wreszcie do świadomości najliczniejszej grupy społecznej – *mainstreamu*, gdzie został zaakceptowany. Fakt ten skrzętnie wykorzystywany jest w kampaniach reklamowych takich gigantów jak ZARA, H&M czy nieco droższy COS. Także ze względu na panującą modę na ubrania *unisex*, którą notabene także można zaliczyć do makrotrendów, modele o niebanalnej urodzie chętnie angażowani są do kampanii reklamowych przez sieciówki, które kierują swoją ofertę do młodych osób z dużych miast, mających potrzebę odnalezienia się w tłumie rówieśników.

5. Perspektywy

Modele androgyniczni nie są nowością. Wraz z pogłębiającym się procesem demokratyzacji mody ich udział w kreowaniu i cyrkulacji trendów był coraz bardziej wyraźny. Skandalizujący charakter sesji i pokazów z ich udziałem z czasem ustąpił miejsca bardziej wyważonej formie, która zamiast szokować, skłania do refleksji. Współcześni twórcy chętnie korzystają z możliwości ekspresji, jakie daje „trzecia płeć", angażując nietypowych modeli do różnego rodzaju przedsięwzięć modowych i artystycznych.

Jednym z przykładów może być popularny w ostatnim czasie teledysk z 2013 roku do piosenki Davida Bowie „The stars (are out tonight)" w reżyserii Florii Sigismondi. Klip przedstawia niejednoznaczną historię sztucznie perfekcyjnego małżeństwa rodem z lat 50. XX wieku, granego przez Davida Bowie i Tildę Swinton. Ich codzienną rutynę zaburzają nowi sąsiedzi – grani przez Andreja Pejića i Saskię de Brauw, którzy wcielają

12 *Ibidem*, s. 51–88.
13 *Ibidem*.

się w role tytułowych gwiazd, dziwnych, androgynicznych istot, które wkradają się w życie głównych bohaterów i przejmują ich osobowości, stając się ich odbiciem w krzywym zwierciadle, koszmarem sennym czy wspomnieniem minionej młodości. Bowie, w swojej piosence, odnosi się przede wszystkim do celebrytów i ich wpływu na postrzeganie rzeczywistości przez społeczeństwo, ale także porusza wątki osobiste. Nawiązuje do swojej artystycznej przeszłości, przywołując postać Ziggiego Stardusta, a może raczej hybrydy – wyimaginowanej postaci Tildy Stardust, będącej odpowiedzią na krążące po internecie fantazyjne przypuszczenia, że Tilda Swinton oraz David Bowie są wizualnie tak podobni do siebie, że mogliby być jedną osobą[14]. Owe przypuszczenia niewątpliwie nie są nieuzasadnione. Muzyk oraz aktorka znani są z androgynicznego wyglądu i wykorzystywania go w swojej pracy zawodowej. O scenicznym *alter ego* Bowiego wspomniałam już wcześniej, natomiast warto przyjrzeć się jeszcze Swinton. Artystka ma na koncie wiele ról filmowych, a także sesji zdjęciowych, których istotą jest jej „kosmiczny", jak często bywa określany, wygląd. Dobrym przykładem jest jej współpraca z fotografem Timem Walkerem dla „W Magazine" przy dwóch ciekawych sesjach. Pierwsza, zatytułowana „Iceland", powstała w 2011 roku. W plenerach przywodzących na myśl daleki, osadzony poza czasem, nieznany świat, Swinton wciela się w enigmatycznego przybysza o nieokreślonym pochodzeniu i płci. Jej fizjonomia pozwala na twórczą swobodę, zarówno fotografowi, jak i odbiorcy, nadawanie symbolom nowych znaczeń, łączenie powstałych skojarzeń w zupełnie nowe zestawienia, nieobciążone utartymi rozwiązaniami. Na zdjęciach dostrzec możemy postać mnicha (a może mniszki?), mistrza wschodnich sztuk walk, lotnika, szpiega oraz inne elementy odpowiadające przestrzeni *sacrum* i *profanum*. Sama Tilda Swinton w wywiadzie udzielonym „W Magazine" przyznaje, że jej inspiracją i wytyczną stylu są dwaj mężczyźni – jej ojciec oraz David Bowie[15]. Ten pierwszy wpływał na jej modowe preferencje od wczesnego dzieciństwa, sprawiając, że dziś przyznaje, że wolałaby być przystojna jak jej ojciec przez godzinę, niż ładna przez tydzień. Swinton należy do modelek, których osobowość i tożsamość mają istotny wpływ na rezultat sesji. Dowodem może być kolejna jej współpraca z Timem Walkerem z maja 2013 roku, również dla „W Magazine". Tym razem historia toczy się w Las Pozas, meksykańskim przyrodniczym raju, który zostaje odrealniony przez surrealistyczne inspiracje. Wśród fantazyjnej architektury i egzotycznej przyrody pojawia się postać z fantasmagorii, daleko odbiegająca od ziemskich realiów i wytyczonych granic. Swinton występuje w trudnych stylizacjach, które nie podkreślają jej kobiecego piękna, wymagają zaangażowania zdolności aktorskich i odegrania konkretnej roli. Modelka o tak nietypowej, intrygującej urodzie oraz zdolnościach, będzie potrafiła

14 http://tildastardust.tumblr.com/, [data dostępu: 10.09.2015].

15 D. Solway, *Planet Tilda*, „W Magazine", sierpień 2011, http://www.wmagazine.com/fashion/2011/08/tilda-swinton-cover-story-fashion, [data dostępu: 10.09.2015].

przenieść uwagę odbiorcy z dosłownego poziomu postrzegania na wartości formalne oraz na treść, którą chciał przekazać autor w swoim dziele.

Obie sesje wykonane dla „W Magazine" mają charakter wizyjny, ich celem nie jest przekazanie informacji komercyjnej, skupiają się na konkretnych wartościach lub opowiedzeniu historii. Przesłanie z nich płynące jest niedosłowne, skłania do refleksji i szukania drugiego dna. Tego typu ambitne realizacje prezentowane są w czasopismach adresowanych do osób związanych z branżą designerską, którzy wypatrują rodzących się trendów. Niekomercyjny, artystyczny charakter tego typu przedsięwzięć sprawia, że moda prezentowana na tak wysokim poziomie jest jedną z gałęzi sztuki, odbieraną tylko przez zainteresowaną nią części społeczeństwa. Jednak z upływem czasu staje się wytyczną dla szerszego nurtu, którym następnie „popłynie" *mainstream*.

Androgynizm, zaaprobowany w kręgach artystycznych, przyzwyczaił dużą część społeczeństwa do swojej wizualnej obecności poprzez sztuki plastyczne, scenę muzyczną i film. Dlatego też *mainstream* zaakceptował jego udział w tworzeniu popkultury. Stał się on częstym elementem kampanii reklamowych czy teledysków, do których wnosi cząstkę zaczerpniętą z kultury wyższej. Dzięki temu jego przekaz można odbierać na więcej niż jednym poziomie – nie tylko na tym podstawowym – informacyjnym (czyli komercyjnym), ale także treściowym czy formalnym. Główną zaletą takiego działania jest przede wszystkim jego demokratyczny charakter, gdyż może trafić do większej grupy odbiorców, zróżnicowanych pod względem wykształcenia, wieku, zainteresowań, a także pochodzenia, czyli – innymi słowy – zróżnicowanych pod względem predyspozycji do „czytania" obrazu. Istotne znaczenie ma tu erudycja odbiorcy i umiejętność kojarzenia przez niego faktów, która pozwoli przyciągnąć jego uwagę na dłużej, a także da mu intelektualną przyjemność z odkrywania kolejnych znaczeń. Zaangażowanie modeli androgynicznych ułatwia skierowanie myśli odbiorcy z podstawowego poziomu przekazu na tematy pozwalające poszerzyć wachlarz użytych kontekstów. Dzięki dwuznacznej fizjonomii ich ciało staje się nośnikiem treści i tematem prowokującym społeczny dialog. Dobrym przykładem jest kampania reklamowa Crocker by JC Jeans Company. Szwedzka marka produkująca spodnie jeansowe, czyli jeden z najbardziej klasycznych, a wręcz podstawowych asortymentów w szafie współczesnego człowieka, musiała stawić czoła ogromnej konkurencji i poszukać drogi do klienta. Za swój marketingowy cel postawiła sobie pobudzenie kreatywności oraz pewności siebie u swoich odbiorców. W filmie, a także w sesji zdjęciowej promującej markę widzimy młodego, zbuntowanego mężczyznę, który w studiu fotograficznym

spotyka atrakcyjną dziewczynę[16]. W jedną i drugą postać wciela się Erica Linder, która z powodzeniem zwodzi widza. Sceny przedstawiające przygotowanie make-up'u zmontowane są dynamicznie, oba wcielenia Linder przeplatają się, pozwalając wreszcie odgadnąć, że oglądamy jedną osobę. W filmie pojawia się napisane na ciele modelki słowo *whatever*, dobitnie podkreślające wymowę całości – to człowiek decyduje, kim jest, jak definiuje swoją tożsamość seksualną, jak wyraża swoją osobowość – również poprzez ubiór. Choć jest to reklama marki odzieżowej, na pierwszy plan wychodzi w niej człowiek, a nie ubrania. Film nie prezentuje produktów, skupia się na kliencie i jego potrzebie, a także obietnicy jej zaspokojenia.

Wykorzystanie jednej osoby zamiast dwóch – podobnych do siebie modelki i modela – daje pożądany w reklamie autentyzm, ponieważ pokazuje prawdziwą osobę zdolną do tak dużej metamorfozy. Erica Linder, jak sama to określa, ma za dużo wyobraźni, by ograniczać się tylko do jednej płci, dlatego też pracuje i jako modelka, i jako model[17]. Istotna dla jej androgynicznej kariery była już wcześniej przeze mnie wspomniana sesja z Andrejem Pejićem, w której dzięki zamianie ról w przewrotny sposób pokazano walkę pomiędzy kobietą a mężczyzną, opartą na zakorzenionych w społecznej świadomości stereotypach.

Aktywność zawodowa i życie prywatne Linder i Pejić stanowią inspirację dla wielu ludzi. Udowadniają, że sztywne podziały między płciami narzucone przez kulturę i religię nie przystają do rzeczywistości, a ich zniesienie jest możliwe nie tylko w świecie sztuki. Erika Linder stała się ulubienicą wielu młodych ludzi, śledzących ją przez portale społecznościowe, na których umieszcza informacje na temat swojej pracy oraz codziennych wydarzeń. Z sesji zdjęciowych i wybiegu, na fali popularności, trafiła do teledysku piosenki „Unconditionally" popowej piosenkarki Katy Perry[18]. W surowym, czarnobiałym obrazie odgrywa rolę mężczyzny, do którego, bez powodzenia, swoje wyznanie miłosne kieruje kobieta. Pozytywne przyjęcie teledysku przez publiczność potwierdza akceptację, jaką Linder cieszy się w *mainstreamie*.

6. Trzecia płeć

Modele androgyniczni potwierdzają trafność koncepcji Bem. Cechująca ich otwartość, łatwość w dopasowywaniu się do wymogów sytuacji oraz lekkość, z jaką scalają pozorne przeciwieństwa korzystnie wpływają na ich pozycję zawodową. Są atrakcyjni dla postępowych projektantów, marek oraz twórców, którzy dostrzegają w nich

16 „Whatever", reż. E. Säll, http://www.adweek.com/news/advertising-branding/ad-day-erika-linder-him-and-her-mesmerizing-campaign-crocker-jeans-156024, [data dostępu: 28.02.2014].
17 https://twitter.com/erikalinder, [data dostępu: 28.02.2014].
18 „Unconditionally", reż. A. Tanimura, http://vimeo.com/79358834, [data dostępu: 19.11.2013].

awangardę, nadal intrygującą i przyciągającą uwagę. Ta sytuacja oczywiście nie będzie trwała wiecznie. Powiew świeżości niebawem minie, społeczeństwo najprawdopodobniej przyzwyczai się do nich i uzna za obowiązującą normę, która odpowiada realiom. Daje to modelom androgynicznym nadzieję na pozostanie w modzie przez kolejne dekady. Jeśli ta prognoza się spełni – androgynizm zostanie jednym z największych makrotrendów XXI wieku.

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.17

Urszula Konarska,
Maria Pawlicka

204—**223**

Anima czy Animus? Problem płci w cosplayu

Katedra Teorii Literatury
Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki

Tęsknota za androgynią towarzyszyła ludzkości od zarania dziejów. Androgynia to archetyp zakorzeniony w ludzkiej świadomości, tęsknota za pierwotną jednością, za stanem sprzed podziału. O androgynii często mówią mity kosmogoniczne, których bohaterami są bóstwa bezpłciowe lub te, które posiadają cechy płci obojga, z nich właśnie zradza się ziemia i człowiek[1]. W *Uczcie* Platon wspomina o istotach, które były połączeniem przedstawiciela płci żeńskiej i męskiej, stanowiąc tym samym kompletną całość. Rozdzielenie ich zaś znacznie osłabiło te istoty. Johann Wilhelm Ritter, który rozwinął filozofię androgynii w rozprawie *Fragmente aus dem Nachlass eines jungen Physikers*, zaproponował tezę, iż człowiekiem przyszłości będzie androgyn[2]. Zwrot ku androgyniczności szczególnie wyraźny jest w modzie. Na wybiegach królują androgyniczni modele i modelki, tacy jak Andrej Pejić czy Kate Moss. Androgynia ta jest jednak czysto fizyczna, trudno ocenić, czy modele i modelki, którzy prezentują androgyniczny typ urody, są osobami o androgynicznej psychice. Obawę tę wyraził niegdyś Mircea Eliade, który uznał, że pojęcie androgyniczności jest sprowadzane jedynie do cech płciowych, podczas gdy z założenia miało stanowić dążenie do powstania nowej, niespolaryzowanej świadomości[3]. *Cosplay* stanowi być może nową, lepszą ścieżkę, która prowadzić ma do osiągnięcia androgynii, ponieważ kładzie on nacisk nie tylko na wygląd, ale także na przejmowanie cech przypisywanych danej postaci, co w przypadku *crossplayu* oznacza przejęcie cech płci przeciwnej. W trakcie *crossplayu* odgrywający bądź odgrywająca go staje się istotą liminalną, a zarazem androgyniczną.

Czym jest *cosplay*?

Cosplay – aktywność, która polega na przebieraniu się za postaci z *anime*, mangi, komiksu, książek, filmów bądź sławnych ludzi. W *cosplayu* istotne jest nie tylko dobre odwzorowanie kostiumu danej postaci, ale także jej zachowania, sposobu poruszania się i mówienia.

Cosplay jest sposobem na wyrażenie sympatii, którą *cosplayer* darzy daną postać, stanowi także swoistą ścieżkę interpretacyjną. Sposób, w jaki *cosplayer* przedstawia bohatera, którego odgrywa, wyraża jego pogląd na wybraną postać. Niejednokrotnie *cosplay* jest metodą reinterpretacji danej postaci, ukazania jej w odmiennym świetle.

1 J. Singer, *Androgyny. Toward a New Theory of Sexuality*, Nowy Jork 1976, s. 20.
2 Por. J. W. Ritter, *Fragmente aus dem Nachlass eines jungen Physikers*, F. von der Leyen (red.), Stuttgart 1946.
3 M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, oprac. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 117–118.

Reinterpretacja ta objawiać się może w zmianie stylu ubioru danej postaci bądź w odegraniu jej charakteru. *Cosplay* często łączy się z *doujinshi* – alternatywnymi historiami, które tworzone są przez fanów danego dzieła.

C*osplay* opisywany jest jako most, który łączy to, co wirtualne z tym, co realne[4]. Może być wyrazem uwielbienia dla danej postaci, przejawiającą się jako naśladowanie jej indywidualnych zachowań. *Cosplay* stanowi intymną i złożoną relację między postacią, a jej fanem. *Cosplayer* nie tylko upodabnia się do postaci, przejmując jej cechy takie jak wygląd, ale jednocześnie oddaje *cosplayowanemu* bohaterowi cząstkę własnej osobowości[5]. Można zaryzykować twierdzenie, że w tym momencie *cosplayer* staje się istotą liminalną, dlatego, że istnieje równocześnie jako postać fikcyjna, a także jako odrębna jednostka, posiadająca zespół własnych, unikalnych cech. W momencie *cosplayu* nie jest jednak żadną z nich.

Termin *cosplay* wywodzi się z połączenia słów *costume* i *play*[6]. Jego autorem jest Nobuyuki Takahashi ze studia Hard, który podczas konwentu Worldcon w 1984 roku w Los Angeles po raz pierwszy miał do czynienia z grupą fanów przebranych za postaci ze swoich ulubionych komiksów, filmów, książek. *Cosplay* łączony jest głównie z Japonią, ponieważ po relacji Takahashiego z Worldconu zyskał on ogromną popularność i urósł do rangi przemysłu. Powstały restauracje *cosplayowe*, kawiarnie, w których obsługa przebrana jest w kostiumy (głównie *meido*[7]), a także liczne sklepy oferujące akcesoria *cosplayowe*. Niektórzy *cosplayerzy* także zamienili swoje hobby na biznes, sprzedając swoje zdjęcia, wykonane przez siebie akcesoria i pozując do profesjonalnych sesji zdjęciowych.

Trudno wskazać prawdziwe miejsce narodzin *cosplayu*. Część badaczy utrzymuje, że powstał podczas konwentów fantastyki w USA, a przez artykuł Noboyuki Takahashiego zaistniał w Japonii[8]. Alternatywna teoria głosi natomiast, że *cosplay* rozwijał się równolegle także w Japonii, w środowiskach fanowskich, natomiast napisany przez Takahashiego artykuł sprawił, że został on włączony w oficjalny program konwentów[9]. Między *cosplayem* japońskim a zachodnim występują znaczące różnice. Podczas gdy w większości krajów zachodnich bardziej cenione są

4 Por. E. Aytier, *Symbol, Costume, Compass: „Synthetic Apparel" for Transcultural Experiences*, „D'ARS" nr 204, 2010, s. 42–45.

5 Por. N. Lamerichs, *Stranger than fiction: Fan identity in cosplay*, „Transformative Works and Cultures" nr 7, 2011.

6 Termin ten doskonale obrazuje japońską metodę sprowadzania nazw do krótszych form, polegającą na łączeniu pierwszych znaków danych wyrazów np. Nissan = Nippon Sangyo.

7 *Meido* – od angielskiego *maid* – pokojówka. Słowem tym określa się osoby, które w trakcie *cosplayu* przebierają się w kostiumy pokojówek.

8 Por. N. Lamerichs, *The cultural dynamic of doujinshi and cosplay: Local anime fandom in Japan, USA and Europe*, „Participations. Journal of Audience & Reception Studies" nr 1, t. 10, maj 2013, s. 167–174.

9 Por. T. Winge, *Costuming the Imagination: Origins of Anime and Manga Cosplay*, „Mechademia", t. 1, 2006, s. 65–76.

stroje wykonane własnoręcznie, w Japonii większe znaczenie ma profesjonalny wygląd, zatem niejednokrotnie gotowe, dostępne tam w sklepach przebrania otrzymują wyższe noty. *Cosplay* w krajach Zachodu cechuje także większa swoboda. W trakcie konwentów zachodnich *cosplayerzy* mogą przebywać tam, gdzie mają ochotę, natomiast w Japonii przebrani *cosplayerzy* mogą poruszać się w wytyczonych obszarach na konwencie, gdzie głównie pozują do zdjęć (nierzadko erotycznych). Popularyzacja *cosplayu* zrodziła tradycje konkursów *cosplayowych*, które początkowo były amatorską zabawą, następnie przerodziły się w międzynarodowe zawody, ze ścisłymi regułami i systemem współzawodnictwa, przez co część *cosplayerów* powróciła do *cosplayów* bardziej amatorskich. Szczególną dziedziną *cosplayu* jest tzw. *crossplay*, który polega na przebieraniu się za postać odmiennej płci.

Powiązania z teatrem

W tradycji japońskiej *crossplay* wydaje się szczególnie mocno zakorzeniony. Bogini Amaterasu przebierała się za mężczyznę, kiedy udawała się na spotkanie ze swoim bratem Sussano, a cesarz Japonii w trakcie koronacji symbolicznie staje się kobietą – uważany jest bowiem za wcielenie Amaterasu[10]. Nie sposób nie wspomnieć także o bóstwie zwanym Inari. Przedstawiane jest ono w trzech odsłonach: jako młoda bogini żywności, starzec, który niesie ryż lub androgyniczny *bodhisattwa* (oświecona istota)[11]. Płeć wizerunku nie jest wyraźnie ustalona i ulega zmianie w zależności od miejscowej tradycji bądź indywidualnych wierzeń. Żeński aspekt Inari wiązać się może z postacią Ukemochi, bogini pożywienia, która została zabita przez brata Amaterasu, Tsukiyomiego[12]. Kolejna teza zaś głosi, iż żeński aspekt Inari wywodzi się od bogini Dakiniten, która żywiła się ludzkim mięsem, a kojarzono ją, podobnie jak Inari, z lisem[13]. Swoisty *crossplay* obecny był w świątyniach, gdzie tancerki przebierały się za chłopców, a chłopcy za dziewczęta.

Szczególnie mocno jednak tradycja przyjmowania roli płci przeciwnej ujawnia się w teatrze. W klasycznym teatrze Nō nie wolno było występować kobietom, choć sam teatr ten wywodzi się z rytualnych tańców kapłanek[14]. W role kobiet w teatrze Nō wcielali się zatem mężczyźni, posługując się w tym celu specjalnymi maskami i strojami, które wyrażać miały to, kim jest kobieta. Bliższy *cosplayowi* wydaje się jednak wywodzący się z teatru Nō teatr *kabuki*, który powstał najprawdopodobniej

10 J. Bator, *Japoński wachlarz*, Warszawa 2004, s. 172.
11 Por. K. Smyers, *The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship*, Honolulu 1999.
12 A. Kozyra, *Mitologia japońska*, Warszawa 2011, s. 118.
13 *Ibidem*, s. 154–156.
14 Por. J. M. Rodowicz, *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, Warszawa 1993, s. 14–17.

ze względu na elitaryzację sztuk teatru *no*. *Kabuki* został stworzony przez kobiety i początkowo to one w nim występowały, odgrywając rolę zarówno mężczyzn, jak i kobiet. Tematyka ich przedstawień była żartobliwa, lekka i niejednokrotnie rubaszna. Aktorki *kabuki* często zajmowały się także prostytucją. Wzrost popularności *kabuki* zwrócił uwagę rządzących, którzy w 1629 roku zabronili kobietom występów na scenie, twierdząc, że robią to w obronie ich moralności. Rolę kobiet przejęli w *kabuki* młodzi chłopcy, którzy odgrywali je na scenie, a poza nią także trudnili się prostytucją (dla obu płci). W związku z tym, że podczas przedstawień wybuchały niejednokrotnie bójki o przychylność wyjątkowo urodziwego chłopca, szogunat wydał dekret, który zezwalał wyłącznie na występy dojrzałych mężczyzn. Mężczyzn, którzy zajmowali się odgrywaniem ról kobiecych nazywano *onnagata*. Jeden ze słynnych *onnagata* – Yoshizawa Ayame – napisał w swojej książce:

> Jeśli aktorka pojawiła się na scenie to nie mogła wyrazić idealnego kobiecego piękna, ponieważ mogła polegać tylko na wyzyskiwaniu fizycznych cech charakterystycznych i przez to nie oddawała czystego ideału. Idealna kobieta może być oddana wyłączne przez aktora[15].

Kiedy Japonia wzorowała się na ideałach Zachodu[16] (od okresu Meiji 1868–1912), kobiece cechy w mężczyznach były ukrywane oraz piętnowane. Nie dotyczyło to zresztą jedynie tego aspektu kulturowego. Homoseksualizm, traktowany w Japonii naturalnie, pod wpływem Zachodu także został objęty tabu. Androgyniczne wizerunki powróciły po II wojnie światowej. Na wzrost ich popularności i akceptację znaczący wpływ miała kultura popularna.

Postacią nierozłącznie związaną zarówno z teatrem *kabuki*, jak i mangą, *anime* oraz *crossplayem*, jest osoba *bishōnena*. Termin ten składa się z wyrazów *bijin* – czyli piękny (choć słowo to najczęściej odnosi się do opisu urody kobiety) oraz ze słowa *shonen*, które oznacza młodego chłopca. *Bishōnen* jest japońskim konceptem estetycznym idealnie pięknego młodzieńca. *Bishōnen* przedstawiany jest jako chłopak o androgynicznym typie urody. Zazwyczaj jest szczupły, smukły, wielkooki, o męskich, a zarazem bardzo subtelnych rysach twarzy. W dziełach literackich postać *bishōnena* pojawia się w *Opowieści o księciu promienistym* Murasaki Shikibu, która powstała w XI wieku. Tytułowy bohater słynie z niemal kobiecej urody. Za archetyp *bishōnena* uznawany jest wojownik, który żył na przełomie okresów Heian i Kamakura, Yoshitsune Minamoto, który do dziś w spektaklach *kabuki* przedstawiany był jako postać smukła, o subtelnej urodzie i silnych zdolnościach przywódczych. W *kabuki* postać Yoshitsune jest odgrywana przez *onnagatę*.

15 E. Earle, *The Kabuki Theatre*, Honolulu 1974, s. 195.
16 Por. A. Gordon, *Nowożytna historia Japonii,* przeł. I. Merklejn, Warszawa 2010, s. 101–130.

W 1848 roku pisarz Bakin Kyokutei użył terminu *bishōnen* jako tytułu swojej książki, opisującej młodszych, bardziej zniewieściałych partnerów relacji homoseksualnej, którzy często byli przedstawiani w sztuce i literaturze okresu Edo[17]. Od czasu wydania książki Bakina słowo *bishōnen* weszło do codziennego użytku[18]. Bohaterowie tego typu zyskali w Japonii na popularności w latach 70. XX wieku, kiedy scenę muzyczną opanowali *glam rockowi* muzycy stylizowani na kobiety. Na podwalinach *glam rocka* w Japonii narodził się gatunek muzyczny zwany *Visual Kei*, którego artyści stawiają głównie na oprawę wizualną: wymyślne, androgyniczne kostiumy, ekscentryczne fryzury i mocny makijaż[19]. Dzięki temu ideał androgynicznego mężczyzny został przypomniany społeczeństwu.

Cosplay z teatrem łączy także kostium. W teatrze Nō istnieją zasady dotyczące stroju. Każdy jego element odnosi się do postaci, która jest grana. Szczególnie ważne są maski. W klasyfikacji ogólniej można podzielić je na dwie kategorie: maski oznaczające kobiety i maski mężczyzn. W obrębie tych dwóch rodzajów masek występują podgatunki, które dookreślają postać (np. maska starca, wojownika, wiedźmy, etc.). Maska w teatrze Nō jest identyfikowana z postacią bohatera. Kiedy aktor zmienia maskę, zmienia także osobowość[20]. Może to służyć np. ujawnieniu podwójnej natury odgrywanej przez niego postaci. *Cosplayer* także potrzebuje stroju, by wcielić się w odgrywaną przez siebie postać. Jednak najważniejsza jest właśnie twarz – pokryta makijażem, odwzorowująca rysy i charakterystyczne cechy postaci. Kostium może ulegać zmianie, niejednokrotnie postaci przedstawiane są w różnych sytuacjach, także takich, które nigdy nie były ukazywane w mandze lub filmie, z którego dany bohater pochodzi. Twarz jednak pozostaje ta sama. Jest tym, co pozwala na identyfikację danego bohatera.

Victor Turner zakłada, że każdy performer jest bytem liminalnym. Liminalność według Turnera związana jest często ze śmiercią, przebywaniem w łonie, niewidzialnością, ciemnością, biseksualnością, dzikością, a także zaćmieniem słońca lub księżyca[21]. Stwierdzenie Turnera wskazuje szczególnie na swoisty problem ukrywania się performera. Jeśli więc przyjąć założenie, że osoba, która decyduje się na *cosplay*, pragnie w pewien sposób ukryć się przed światem, należy zastanowić się, dlaczego właśnie w Japonii aktywność ta zyskała tak dużą popularność. Odpowiedzi na to pytanie może dostarczyć przyjrzenie się kontekstowi kulturowemu Japonii, co pozwoli znaleźć wyjaśnienie fenomenu tego zjawiska w Kraju Kwitnącej Wiśni.

17 Okres Edo wiąże się m.in. z rozwojem teatru kabuki, powstaniem nowych gatunków literackich (głównie inspirowanych chińską fikcją). Literatura tego okresu często sięgała po tematy erotyczne, w tym homoseksualne.

18 S. Buckley, *Encyclopedia of Contemporary Japaneese Culture,* Londyn 2002, s. 94–95.

19 M. Kańska, *Visual Kei jako przykład transgenderowych wizerunków japońskich* mężczyzn, „Palimpsest" nr 1, październik 2010.

20 Por. J. M. Rodowicz, *Pięć wcieleń kobiety…*, *op. cit*., s. 11–15.

21 V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010, s. 95.

Kontekst kulturowy[22]

Analizując popularność *cosplayu* w Japonii, nie sposób pominąć specyfiki kultury japońskiej, która, niezmienna od wieków, dopiero od niedawna zaczęła przechodzić pewne transformacje związane ze znaczącym wpływem Zachodu, a także nowymi mediami, które umożliwiły poznanie innych stylów życia ludności Japonii. Przede wszystkim podkreślić należy zobowiązania, które ciążą na Japończyku od chwili jego narodzin. Zobowiązania niespłacalne – *gimu* – np. wobec cesarza, rodziny oraz zobowiązania zwane *giri*, do których zaliczają się obowiązki wobec suwerena, innych ludzi, którzy wyświadczyli przysługę, a także wobec własnego dobrego imienia, za którego splamienie należy się mścić. Zobowiązania te wiązały się z etykietą, która dotyczyła niemal każdego aspektu życia. Przywiązanie do niej było tak silne, że matki wykonywały gesty etykiety za swoje niemowlę (skłaniały mu główkę w ukłonie). Naruszenie etykiety było bardzo źle widziane. Wraz z pojęciem etykiety równie ważny był obowiązek samokontroli. Japończyk i Japonka powinni kontrolować każdą sferę swojego życia. Dobrym przykładem ilustrującym wagę samokontroli jest fakt, że dziewczynki uczono specjalnej, skromnej pozycji spania (wyprostowana, ze złączonymi nogami). Nawet w trakcie snu musiały się kontrolować. Kiedy były małe, ich matki i babcie układały im nogi, by wyrobić w nich nawyk spania w takiej, a nie innej pozycji. To staranne przestrzeganie wszelkich tradycji i etykiety wiązało się mocno ze strachem przed byciem wyśmianym. To bowiem w kulturze japońskiej stanowi najwyższy rodzaj kary. Dzieciom od najwcześniejszych lat pokazywano, że za zachowanie niewłaściwe mogą zostać wyśmiane, a co za tym idzie, odtrącone. Dzieciom, które źle się zachowywały, mówiono, że zostaną oddane. Za splamienie honoru rodziny można było zostać wykluczonym. Wykluczenie dotyczyło dzieci także, kiedy np. zrobiły coś źle w szkole. Wtedy ojciec mógł zakazać im powrotu do domu. W obawie przed tego rodzaju karą Japończycy ściśle przestrzegali norm społecznych, dbając o swój wizerunek, a tym samym o wizerunek swojej rodziny. W tym celu rezygnowano ze swoich pragnień, a nawet elementów własnej osobowości, by w odpowiedni sposób wykonywać określone społecznie zobowiązania. Uczono się także kontrolować emocje, czego doskonałym przykładem jest zasada powstrzymywania się od krzyku podczas porodu, który uważany jest za przesadne absorbowanie tą sprawą otoczenia.

Choć społeczeństwo japońskie jest bardzo harmonijne, to z perspektywy zachodniej obowiązujące w nim zachowania mogą wydawać się przede wszystkim niezrozumiałe, a także pod pewnymi względami nieczułe i okrutne. Dla Japończyków nie liczy się jednostka, a grupa. Osoby, które nie są w stanie dopasować się

22 Fragment ten powstał w oparciu o pracę Ruth Benedict *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przeł. E. Klekot, Warszawa 1999.

do ustalonych norm, schematów i reguł są traktowane jak bezużyteczne. Nie ma miejsca na indywidualizm. Na dzieciach już od najmłodszych lat ciąży wielka presja. W wieku lat pięciu posyłane są do szkoły przygotowawczej przed podstawówką. Po niej zdają egzamin, który decyduje o tym, czy dostaną się do elitarnej szkoły podstawowej, czy może do zwykłej, publicznej, przy czym dostanie się do szkoły publicznej nie jest dobrze widziane. W japońskiej szkole zajęcia trwają niemal cały dzień, a po nich dzieci nadal się uczą lub rozwijają praktyczne zainteresowania. Nie ma czasu na rozrywki, z których czerpie pełnymi garściami młodzież na Zachodzie. Stres związany z wyścigiem szczurów nie dla każdego jest do zniesienia, narażając jednostkę na stan trwałej presji społecznej. Kontakty rodzinne nadal często są bardzo sformalizowane i pełne dystansu. Zresztą Japończycy nie mają na nie wiele czasu. Gdy dziecko przebrnie już przez edukację, trafia do pracy, której poświęca większość swojego czasu. Rzadko kiedy nie pracuje się w Japonii w weekendy. Statystyki podają, że wiele samobójstw popełniają ludzie, którzy odeszli na emeryturę[23]. Poza pracą nie potrafią się odnaleźć. Japończycy, a szczególnie Japonki, niejednokrotnie stają przed wyborem: kariera albo rodzina. Silne przywiązanie do tradycji sprawia, że japoński styl życia różni się znacznie od modelu kultury zachodniej, mimo swobodnego przepływu informacji dostarczanych przez nowe media.

Cosplay oraz *Crossplay* zyskały w Japonii tak dużą popularność, że większość osób uznaje Japonię za ich ojczyznę. Można przypuszczać, że powodem, dla którego *cosplay* został tam zaadoptowany z taką łatwością, by wkrótce stać się jedną z gałęzi przemysłu, jest swoiste przyzwyczajenie Japończyków do tej formy sztuki. Codzienność w Japonii jest bardzo zrytualizowana. Poczynając od życia zawodowego, a kończąc na życiu prywatnym. Japończyk musi zachowywać się odpowiednio do swojej pozycji, pozycji rozmówcy etc. Utrzymujący się przez wiele wieków formalny model relacji międzyludzkich, sprawił, że Japończycy zaczęli poszukiwać alternatywnych form ujścia dla stłumionych emocji jednostki. Jedną z nich był właśnie teatr. Dla Japończyka teatr stał się miejscem prawdy. W codziennym życiu, widz teatru musiał odgrywać rolę zgodną z narzuconymi schematami zachowań, podczas gdy na scenie można było łamać społeczne tabu. Teatr dawał złudne poczucie wolności. Stąd właśnie jego ogromna popularność. Teatr spełniał zatem funkcje wentyla bezpieczeństwa, pozwalając przetrwać w sformalizowanym świecie[24]. Choć po II wojnie światowej w Japonii można zaobserwować stopniową liberalizację obyczajów, tradycja nadal wywiera silny wpływ na psychikę Japończyków. Dostrzegalny jest jednak swoisty

23 Por. Z. Kmak, *Syndrom męża na emeryturze*, http://japonia-online.pl/article/331, [data dostępu: 02.01.2015].

24 Por. M. Steiner, *„Zazdrość Pani Rokujō", czyli możliwości wykorzystania Turnerowskiej kategorii liminalności do analizy dramatu pozaeuropejskiego,* „Przegląd Kulturoznawczy" nr 2(6), 2009, s. 47–48.

bunt wobec tych ograniczeń, którego wyrazem był np. trend *kawaii* zapoczątkowany przez dziewczęta w wieku szkolnym w latach 70. Była to swego rodzaju rewolucja obyczajowa. Dziewczęta zaczęły pisać horyzontalnie, co więcej naruszyły formę znaków zaokrąglając ich kształt i ozdabiając je małymi rysunkami. Był to jeden z pierwszych wyrazów buntu młodego pokolenia[25]. Po teatrze takimi środkami ekspresji stały się *manga* i *anime*, a z nich zrodził się *cosplay*, dzięki któremu młodzi ludzie mogli wyjść ze swoich ról i wyrazić siebie, przybierając na czas *cosplayu* nową tożsamość, kreowaną zarówno poprzez strój, jak i zmianę zachowania. Szczególnie widoczne stało się to w *crossplayu*, gdzie poprzez odgrywanie roli odmiennej płci uczestnicy mogli uwolnić się od narzuconych własnej płci ograniczeń. Biorąc pod uwagę ogromną presję wywieraną na młodych Japończyków, ucieczka w *cosplay* nie wydaje się niczym dziwnym. Założenie maski pozwala im stać się kimś innym, pozbyć się swoistego balastu kulturowego. Jeśli przyjąć, że *cosplayer* w momencie grania postaci nie jest już sobą, można dostrzec, jak bardzo wyzwalające mogą być owe przebieranki dla mieszkańca Japonii. W momencie założenia stroju Japończyk nie musi martwić się o splamienie honoru rodziny, ponieważ nie reprezentuje siebie, ale postać, której rolę właśnie przejął.

Badanie: Za kulisami *cosplayu*

Analizując zjawisko *cosplayu* i próbując określić przyczyny jego kulturowej popularności, przeprowadziłyśmy serię wywiadów z uczestnikami polskich konwentów *mangi* i *anime*. W poniższej tabeli zamieszczamy tylko fragmenty wybranych wypowiedzi, zachowując oryginalną formę, w jakiej zostały wypowiedziane i z uwzględnieniem cenzury wulgarnych słów. Wybrałyśmy te, które naszym zdaniem najlepiej obrazują problematykę zagadnienia lub wnoszą najwięcej informacji potrzebnych do analizy zjawiska *cosplayu*. Ankieta miała charakter wywiadu otwartego, w którym uwzględniono przedstawione niżej pytania. W badaniu wzięło udział dziesięciu aktywnie działających *cosplayerów*, pięć kobiet i pięciu mężczyzn. Każda z wybranych wypowiedzi opatrzona jest dopiskiem informującym o płci i wieku mówiącego. Wiek ankietowanych istotny jest z punktu widzenia interpretacji ich postawy. W przypadku odpowiedzi, w których nie cytujemy naszych rozmówców, prezentujemy ilość osób, która udzieliła podobnej odpowiedzi. Wyniki ankiety były dla nas na tyle cennym doświadczeniem, że stanowiły podstawę do napisania niniejszego artykułu i znacząco wpłynęły na zaprezentowane w nim wnioski.

25 J. Bator, *Japoński wachlarz*, *op. cit*., s. 163.

Pytanie	Odpowiedzi	Uwagi
Dlaczego zdecydowałeś/aś się na *cosplay*?	*Kto by nie chciał się poczuć jak bohater swojego ulubionego anime?* – kobieta, 18 lat *Po części czuję się postacią, za którą się przebieram, dlatego korzystam z każdej okazji, by móc to uzewnętrznić.* – kobieta, 26 lat *Nie zdecydowałem się. Dziewczyna mnie namówiła.* – mężczyzna, 18 lat	Motywacja, jaką podali nam ankietowani, jest różnorodna i w pełni zależy od pytanej osoby.
Opisz ulubioną postać, którą zdecydowałeś/aś się odgrywać. Co świadczy o jej wyjątkowości?	*Raz przebrałem się za Gucia. Tego z pszczółki Mai. Jest leniwym trutniem, a ja się z nim utożsamiam.* – mężczyzna, 26 lat […] *Vivi z gry „Final Fantasy". To wspaniała postać i wizualnie, i z charakteru. Jego teorii filozoficznych nie powstydziłby się nawet Nietzsche* [śmiech]. *Poza tym nie jest człowiekiem. Lubię cosplayować stworzenia.* – kobieta, 25 lat *To nie do końca tak, że zawsze odgrywam tylko ulubione postaci. Występuję w zespole, więc wspólnie wybieramy anime, a następnie uzgadniamy scenkę* […]. – mężczyzna, 18 lat	Każdy z ankietowanych *cosplayerów* opisał inną postać. Zdecydowana większość wypowiadała się o nich pozytywnie. Osoby, które zadeklarowały, iż występują tylko w grupach, przejawiały mniejsze zaangażowanie wobec odgrywanej postaci.
Wskaż miejsca w których występujesz w przebraniu.	– konwenty (10/10) - mangowe spotkania* (3/10) - na przyjęciach (1/10) - okazjonalnie w szkole (1/10)	Zdecydowanie większą popularnością wśród ankietowanych cieszą się oficjalnie organizowane spotkania o tematyce określonej przez hobby *cosplayera*.
Czemu właśnie te miejsca?	*Mimo wszystko nie lubię, gdy ktoś sobie ze mnie drwi i pokazuje palcem. Na konwentach takie rzeczy się nie zdarzają. Wszyscy rozpoznają postać, za którą się przebrałam. Wiele osób zagaduje* […]. – kobieta, 25 lat *Od czasu do czasu lubię wyjść w przebraniu na mangowe spotkanie. Miny żuli, których mijam po drodze są bezcenne.* – kobieta, 18 lat	Zdecydowana większość pytanych czuje się swobodniej w miejscach, w których nie są narażeni na dyskryminację.
Czy rolę wybranej postaci odgrywasz również w przestrzeni wirtualnej? Jeśli tak, to w jaki sposób?	– nie (8/10) - tak (2/10): […] *założyłam mojej postaci fanpage'a na facebooku* – kobieta, 21 lat *Pracuję zdalnie jako grafik, wszyscy w firmie znają mnie tylko pod pseudonimem i z zdjęć z cosplayu. Czy to się liczy?* – kobieta, 25 lat	Odpowiedzi mogą wskazywać, że większym zainteresowaniem cieszy się odgrywanie roli w rzeczywistym miejscu i czasie.
Czy doświadczyłeś/aś jakiegokolwiek rodzaju dyskryminacji względem twojego hobby?	*Jeszcze w gimnazjum ciągle się ze mnie nabijano, że oglądam chińskie porno bajki. W liceum nie było tak źle. Praktycznie każdy widział jakieś filmy ze studia Ghibli, więc nikt już nie infantylizował anime jako takiego.* – mężczyzna, 26 lat *W sumie ja to nie bardzo. Ale jak mój starszy brat oglądał ze mną anime, rodzice zaraz wychodzili z tekstem: „Taki stary, a bajki ogląda". I przestał.* – kobieta, 16 lat	Większość ankietowanych uskarżała się na fakt traktowania ich hobby jako infantylnego zajęcia. Trzy z pytanych osób podkreśliły, iż przykre słowa krytyki wynikają z ogólnego niezrozumienia praktyki *cosplayu*.

W jaki sposób odwzorowujesz wygląd a w jaki sposób psychikę postaci? W jaki sposób wyglądają twoje przygotowania?	*Zapisuję na dysku zdjęcia postaci w taki sposób, by widzieć ich ubiór i fryzurę z każdej możliwej perspektywy. Następnie szyję strój od podstaw, zakupuję odpowiednią perukę, jeśli trzeba sklejam akcesoria i dodatki.* […] *A jeśli chodzi o psychikę, to wszystko samo przychodzi, jak się oglądało każdy odcinek po pięć razy.* – kobieta, 25 lat *Wszystko od podstaw robię sama. No, może za wyjątkiem włosów. Kupuje peruki odpowiednie dla danej postaci. A z charakterem postaci to samo przychodzi przecież.* – kobieta, 18 lat *Moja mama była krawcową. Teraz pomaga mi z częściami stroju. Często kupuję ubranie przypominające to, które nosi dana postać, a potem nanosimy z mamą przeróbki.* [C] *harakter postaci to improwizuję, jak już jestem na scenie. Głownie gadam głupoty.* – mężczyzna, 18 lat	Zdecydowana większość ankietowanych przykłada ogromną wagę do detali ubioru. Mniej istotny jest problem perfekcyjnego odwzorowania zachowania postaci.
Jeśli przebierasz się za postaci płci przeciwnej, co warunkuje twoją decyzję?	**Odpowiedzi twierdzące: trzy z pięciu ankietowanych kobiet i dwóch z pięciu ankietowanych mężczyzn.** Kobiety: *Zawsze chciałam spróbować być facetem.* – kobieta, 18 lat *Męskie postaci są dla mnie atrakcyjne do tego stopnia, że właściwie mogłabym cosplayować tylko facetów. Bo przecież grunt, to przebierać się za tego, kogo się lubi. A ja lubię ładnych bishów.*[**] – kobieta, 21 lat *Ciężko powiedzieć. Przebieram się i za kobiety i za mężczyzn. Po prostu za wszystkie postaci, które w jakiś sposób mnie poruszyły.* – kobieta, 25 lat Mężczyźni: *Chyba każdy facet chciałby czasem założyć kieckę. Cosplay pozwala mi wyrazić siebie.* – mężczyzna, 18 lat *Na początku to był żart, ale postaci kobiece zaczęły mi wychodzić zaskakująco dobrze, więc nie powiem, że nie traktuje tego ani trochę poważnie.* – mężczyzna, 26 lat	brak
Co sądzisz o postaciach androgynicznych?	*Androgyniczny typ urody jest najbardziej pociągający.* – kobieta, 18 lat *Lubię postaci, które mają w sobie coś z mężczyzny i coś z kobiety. Męskie postaci z lekko kobiecymi rysami są bardzo atrakcyjne* […] – kobieta, 26 lat *Androgyniczność w każdym wydaniu. Tak, tak tak!* – kobieta, 21 lat *Postaci o androgynicznym charakterze są jak najbardziej ok. Z wyglądem jest trochę inaczej. Uważam, że mężczyzna powinien wyglądać jak mężczyzna, a kobieta jak kobieta. W anime bywa w tym różnie…* – mężczyzna, 18 lat	Wszystkie ankietowane kobiety wypowiadają się o androgynii w sposób pozytywny. Dwoje mężczyzn wykazało swoistą niechęć w stosunku do tego rodzaju postaci, pozostali wypowiadali się w sposób pozytywny, ich entuzjazm jednakże był zdecydowanie mniejszy niż w przypadku kobiet.

Czy *cross-dressing* jest w twoim mniemaniu trudniejszy od zwykłego *cosplayu*? Dlaczego?	*Zdecydowanie tak, przynajmniej w przypadku kobiet. Ciężko jest odwzorować męską fizjonomię czy rysy twarzy. Cokolwiek nie zrobię, wszyscy i tak wiedzą, iż jestem kobietą.* – kobieta, 18 lat *Jest trudniejsze, ale i fajniejsze.* – kobieta, 26 lat *Przebierałem się za kobiecą postać dwa razy. I w obu przypadkach wszyscy brali mnie za kobietę. To jeszcze zależy od ciała, ale łatwiej zrobić sobie wiarygodne piersi, niż mięśnie. Gorzej z zarostem* […]. – mężczyzna, 18 lat	*Cross-dressing* odbierany jest jako zdecydowanie trudniejszy od normalnego *cosplayu*. Kobiety zdają się mieć większy problem z odwzorowaniem postaci męskich niż mężczyźni kobiecych.
Co sądzisz o parodiach bądź przeinaczeniach w trakcie *cosplayu*? Czy postać powinna być odwzorowana idealnie, czy może ważne jest, by dodać do niej coś od siebie?	*Jak najbardziej. Czym zabawniej, tym lepiej. Jakbym się przejmował każdym zdaniem i ruchem ręki, to wyszłoby żenująco.* – mężczyzna, 23 lata *To może zabrzmieć dziwnie, w kontekście cosplayu, ale najważniejsze to być sobą. Postacią jestem tylko na zdjęciach.* – kobieta, 26 lat *Na wystąpienie zawsze opracowujemy z zespołem taką scenkę, by nawiązywała luźno do wydarzeń z danego anime czy gry. Robimy zabawną, alternatywną historię. Humor to podstawa.* – kobieta, 21 lat	Wszyscy ankietowani uważają, iż w *cosplayu* ważny jest humor i swobodne podejście do tematu. Zarówno kobiety, jak i mężczyźni stwierdzili, że nawet podczas występu, jest ważne, by także w ten sposób pozostać sobą.
Czy swoje zainteresowanie postacią/postaciami, za które się przebierasz przyjmuje także formę innego rodzaju ekspresji artystycznej? Jeśli tak, to jaką?	– fanarty*** (6/10) - fanficki**** (3/10) - nic poza *cosplayem* (4/10)	Zdecydowana większość ankietowanych *cosplayerów* wykazuje aktywność na polu literackim. Trzy z sześciu osób piszących opowiadania zajmuje się także rysunkiem.
Czy zdarza Ci się snuć marzenia, w których jesteś jedną z postaci z swojego ulubionego serialu, komiksu, gry?	– Tak (4/10) - Nie (6/10)	Wiekszość z ankietowanych kobiet, potwierdza, iż sporadycznie zdarza im się fantazjować o ulubionych postaciach. Dwie z nich zaznaczyły, że marzenia te potrzebne są im do pisania opowiadań (*fanfiction*). Wszyscy zapytani mężczyźni, stwierdzili, że nie mają tego rodzaju marzeń.

Tabela 1. ***Cosplayerzy*** o sobie. Pytania, odpowiedzi i wnioski.

* Mangowe spotkania – to cotygodniowe spotkania zrzeszające fanów mangi i anime, z danego regionu Polski. Zwyczaj ten został zapoczątkowany z inicjatywy polskiego pisma „Kawaii", w roku 2001. Ogłoszenie zawarte w każdym z numerów magazynu, nawoływało do spotkań otwartych, w każdą sobotę o godzinie 14.00, w określonym miejscu. W wielu miastach spotkania te odbywają się po dziś dzień.

** Zdrobnienie od terminu *bishōnen*. Termin został opisany dokładniej w pierwszej części artykułu.

*** Fanowskie rysunki zawierające postaci lub motywy z danego dzieła artystycznego.

**** Fanowskie opowiadania, nowele, powieści zawierające postaci lub motywy z danego dzieła artystycznego.

Tożsamość *cosplayera*

Na przebranie *cosplayera* składają się cztery elementy: narracja, ubiór, przedstawienie oraz sam odgrywający[26]. Identyfikacja z postacią wykracza poza sam akt zmiany ubrań i wyglądu. Spora część *cosplayerów* przejawia aktywność artystyczną na polu literackim (opowiadania z udziałem wybranych postaci), czy też rysowniczym (obrazy i zdjęcia przedstawiające tychże bohaterów). Prowadzone są również blogi, dzienniki, strony, internetowe. Niejednokrotnie wpisy znajdujące się na tychże stronach dokonywane są w imieniu postaci fikcyjnej. Przeanalizować *cosplay* oznacza zwrócić uwagę na każdy z tych aspektów. Dopiero zebrane razem warunkują tożsamość przebierającej się osoby[27]. Swoje wnioski opieramy więc zarówno na odpowiedziach, których udzielili nam wybrani polscy *cosplayerzy*, jak również na analizie stron internetowych, skupiających „społeczności przebierańców" na arenie międzynarodowej. Pod uwagę wzięłyśmy adekwatne profile portalu *Deviant Art*, wątki na forum Cosplay.com oraz strony społecznościowe portalu Facebook, a także artykułów, również tych napisanych przez aktywnie działających *costume playerów*.

Emerald King zauważyła, iż kobiety przebierające się za żeńskie postaci wybierają ten rodzaj kreacji, kierując się głównie kryterium własnej budowy ciała. Większość z nich uważa *cross-dressing* za wyższa formę *cosplayu*, do której aspirują bądź mają zamiar aspirować w przyszłości. Kobiety aktywnie przebierające się za mężczyzn warunkują swój wybór atrakcyjniejszym w ich mniemaniu wyglądem postaci męskiej[28]. W pracy wspomnianej przed chwilą autorki pada kluczowa w tej kwestii wypowiedź, cytat jednego z *cross-dresserów*: […] *when it comes down to it I think I prefer guys, because when i choose who to cosplay I usually choose who I fall in love with*[29]. [Jeśli o to chodzi, wydaje mi się, że wolę facetów, bo kiedy wybieram, kogo chcę *cosplayować*, zwykle wybieram tych, w których się zakochuję – przeł. aut.]. Ta szczera wypowiedź koreluje z wypowiedziami, jakie otrzymałyśmy od polskich *cosplayerów* i uwydatnia seksualną motywację tego konkretnego wyboru. King tłumaczy preferencje kobiet odgrywających męskie role feminizacją postaci mężczyzn i chłopców w japońskich produkcjach animowanych. Męska postać, z jej cielesnymi atrybutami seksualnymi, a jednocześnie o wyraźnie określonych cechach kobiecej osobowości, pozbawiona agresywności, bardziej emocjonalna i po prostu powabniejsza, jest bardziej przystępna w odbiorze i odpowiada kobietom, konstruującym swoją tożsamość płciową[30].

26 Por. N. Lamerichs, *Stranger than fiction: Fan identity In cosplay*, „Transformative Works and Cultures" (TWC), nr 7/2011, http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/246/230, [data dostępu: 09.09.2014].

27 *Ibidem*, s. 1–3.

28 E. King, *Girls Who are Boys Who like Girls to be Boys: BL and the Australian Cosplay Community*, „Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific" nr 32, lipiec 2013, s. 19, http://intersections.anu.edu.au/issue32/king.htm, [data dostępu: 30.08.2014].

29 *Ibidem*, s. 19.

30 *Ibidem*, s. 21–24.

W ujęciu Judith Butler tożsamość performera to chwilowy efekt imitacji, następujący w wyniku powtarzania tej samej czynności, słów, aktów. Dotyczy to także konstrukcji tożsamości płciowej[31]. W opinii Nicolle Lamerichs *cosplayerzy* tym różnią się od innych osób zakładających maski i stroje przedstawicieli płci przeciwnej, że ich tożsamość jest płynna, niejednorodna i nie daje się przyporządkować do żadnej kategorii[32]. To ekspresja własnej tożsamości przez naśladownictwo tożsamości postaci fikcyjnej, to praca z tekstem i obrazem, tworzenie nowych narracji i aktualizacja własnego „ja".

Fantazmatyczność *cosplayu*

Zauważalne są wyraźne związki między kreacją tożsamości alternatywnej bazującej na postaci animowanej, a ilością fantazji snutych przez *cosplayerów* na temat tychże bohaterów. Przeprowadzony przez nas wywiad uwidacznia problematykę marzeń dziennych, ulegających przeobrażeniu w aktywne działania na polu społecznym. Tożsamość należy do sfery wyobrażeń, tym samym pragnienie transfiguracji ciała jest w naturze swej fantazmatyczne. Tożsamość jest rekonstruowana przez fantazje i działania podjęte w rzeczywistości, tym samym nie jest jednoznacznie określona[33]. Agata Bielik-Robson w ślad za kanadyjskim filozofem Charlesem Taylorem podkreśla, iż na tożsamość człowieka wpływa zawsze indywidualna i w pełni świadoma autokreacja. Zastąpienie interpretacji własnej osoby fantazjami, wyobrażeniami i mitami jest źródłem powstania autofantazmatu[34]. Jednostka wyzbywa się własnej tożsamości na rzecz tożsamości fantazmatycznej.

Za jeden z czynników warunkujących fantazmatyczne struktury tożsamości uznaje Tomasz Polak „świętość", pozostającą w bliskiej relacji z „stanem ekscesu". Według tego badacza świętością jest pewne doświadczenie, uznane za boskie i niezwyczajne, które powinno być powtarzane i egzekwowane w ramach zinstytucjonalizowanych struktur. Ekscesem zaś jest ta sytuacja, która uprawomocnia ciągłe trwanie „świętości", jest wydarzeniem nadzwyczajnym, rewolucyjnym, o wielkiej sile

31 J. Butler, *Bodies that matter: On the discursive limits of „sex",* Nowy Jork 1993, s. 2.
32 N. Lamerichs, *Stranger than Fiction…*, *op. cit*.
33 J. Butler, *op. cit*., s. 105.
34 A. Bielik-Robson, *Polska: Wspólnota fantazmatyczna*, [w:] *Kim są Polacy*, AGORA, Warszawa 2013, s. 83.

oddziaływania[35]. Choć analiza naukowca dotyczy fantazmatycznych struktur świadomości chrześcijańskiej, to jej założenia mogą być z powodzeniem stosowane także przy analizie innego rodzaju społeczności, jaką stanowią *cosplayerzy*. Ankietowani przez nas performerzy podkreślali wyjątkowy charakter postaci, w które się wcielają. Tłumaczyli swoje wybory, wymieniając niesamowite atrybuty fizyczne i psychiczne fikcyjnych bohaterów. Przyglądając się bliżej definicji świętości (fantazmatycznej), o jakiej mówił wspomniany uczony, można zauważyć wyraźny związek między opiniami *cosplayerów* a przedstawioną teorią. Sakralizacja postaci fikcyjnej, która niewątpliwie dokonuje się wśród szeregu fanów, nadanie jej wyjątkowych atrybutów będących wyróżnikiem na tle porządku życia codziennego, może stać się w tym wypadku źródłem przemiany, prowokować do przywdziania maski „ubóstwianej" postaci. Tego rodzaju aktywne naśladownictwo wynika nie z samego faktu „istnienia" określonego bohatera, lecz z fantazji związanych z jego osobą. Wyobrażenie tak rozumianej sakralizacji sprawia, że kreowana postać otrzymuje określone miejsce w kreowanym systemie relacji ze światem[36]. Sam akt *cosplayu* ma nie tyle powołać bohatera do życia, ale raczej urzeczywistnić pewne wyobrażenia stojące u podstaw fantazmatu jednostki lub zgrupowania. Potrzeba występowania w stroju bohatera to stan ekscesy, nierozerwalnie połączonej ze „świętością". Stan, który wymaga ciągłych rewolucji, umocowania i uprawomocnienia wizerunku.

Fantazmat, jak opisuje go Maria Janion, jest derywatem marzenia, dualizmem kontrastów. Przeciwstawia on sobie dwie rzeczywistości: realną i wyprojektowaną[37]. To ta druga, choć stanowi odbicie świata rzeczywistego, zdaje się bardziej autentyczna i wartościowsza dla osoby ją projektującej. Szala między nimi może przechylać się na jedną ze stron. Zbytnie zaaferowanie strukturą wyobrażeniową w ujęciu Zygmunta Freuda nosi ślady patogennej ucieczki w świat własnej fantazji. Fantazmat *cosplayerów* zakłada jednak postawę odwrotną, zwaną tyrtejską[38], a więc próbę uobecnienia projekcji w świecie realnym. Wnikliwa obserwacja i analiza efektów zachowań tego

35 T. Polak, *Świadomościowa i instytucjonalna konstytucja chrześcijaństwa. Pytanie o struktury fantazmatyczne*, „Nauka" 3/2009, s. 41. Dla Polaka wydarzeniem o takim charakterze było ukrzyżowanie Jezusa. Pamięć o nadzwyczajności tego zdarzenia pojmowana jest jako ciągły stan ekscesu, nadający doświadczeniu Jezusa charakteru sakralnego i uprawomocniający pewne przesłanki zawarte w ewangelii; por. *ibidem*, s. 42–43.

36 Ekscesem jest zarówno zachowanie postaci w oryginalnej produkcji, jak i fantazje fana na temat wizerunku bohatera. Kolejne wyobrażenia podtrzymują wiarę w boskość postaci, zaś akt *cosplayu*, jako akt nadzwyczajny, uprawomocnia ten wizerunek pośród społeczności fanów. *Cross-dressing*, będący doświadczeniem intensywniejszym zarówno dla osoby przebierającej się, jak i dla osób oglądających ją, może więc tworzyć wizerunek jeszcze silniejszy i tym mocniej utrzymywać w *cosplayerze* chęć tego rodzaju aktywności.

37 M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, [w:] *Prace wybrane,* t. 3*, Zło i fantazmaty*, A. Nowakowski (red.), Kraków 2001, s. 163.

38 Por. M. Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, [w:] *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje: sympozjum Warszawa 6–7 grudnia 1982 r.*, Warszawa 1986, s. 303–337.

rodzaju wymagałaby dalszych badań w ramach odrębnego studium socjologicznego. W tym miejscu chciałybyśmy zaproponować wstępną propozycję analizy przyczyn tego zjawiska.

Kompleks Edypa, kompleks Elektry, faza narcystyczna

Poddając interpretacji badania Freuda, Gilles Deleuze rozwija koncepcje „fallicznego ego wtórnego narcyzmu", uznając je za miejsce narodzin fantazmatu, który według jego teorii powstaje wraz z narcystyczną raną stworzoną przez różnorako rozumiane odrzucenie rodzicielskie odczuwane w okresie niemowlęctwa. Niemożność ulokowania afektów w osobie matki lub ojca (w przypadku dziewcząt), sprawia, że dziecko uczucie to przenosi na własną osobę. Przelokowanie libido oraz konsekwencje, jakie za sobą niesie ta czynność, to efekt pierwotnego fantazmatu[39].

Z pierwotnym fantazmatem nierozerwalnie związany jest kompleks kastracyjny, który z kolei wiąże się z konstrukcją określonej tożsamości płciowej. Dziecko identyfikuje różnice między matką a ojcem, tym samym zaczyna postrzegać się jako podobnego do jednego z nich. W tej tranzytywnej fazie życia dziecko rozpoznaje matkę już nie jako część siebie, ale jako oddzielny, zewnętrzny byt. Tym sposobem wychodzi z fazy narcystycznej i zaczyna się usamodzielniać. Ta separacja i niezależność, w teorii Freuda, warunkuje postrzeganie własnej seksualności. Jej rozwój jest w dużej mierze związany z kompleksem Edypa i kompleksem Elektry, które zakładają prócz seksualnych pobudek także zazdrość i proces rywalizacji z rodzicem tej samej płci[40].

Kompleksy Edypa i Elektry odpowiadają za poczucie odpowiedzialności i winy, podczas gdy narcyzm obrazuje samozaangażowanie i oderwanie od rzeczywistości. Zdrowe rozwiązanie kompleksu Edypa i Elektry to zakończenie fantazji o zastąpieniu rodzica i podjęcie próby naśladownictwa. W ten sposób dziecko poznaje własną seksualność i płeć. Kompleks Edypa niszczy fantazję omnipotencji, jaka właściwa jest dla fazy narcystycznej[41]. Zastępowanie rzeczywistości procesem wyobrażeniowym może

39 Por. Z. Freud, *Wykład XX, Życie seksualne człowieka*, [w:] *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1992; P. Dessuant, *Narcyzm, przegląd koncepcji psychoanalitycznych*, Gdańsk 2007, s. 112–124.

40 Dla kompleksu Elektry, w przeciwieństwie do kompleksu Edypa, wyjściową sytuacją jest więź żeńsko-żeńska między dziewczynką a matką. Odczuwane przez dziecko pragnienie posiadania penisa i obawa przed śmiercią w postaci wykluczenia z rodziny rozpoczyna fazę separacji od rodzicielki i usamodzielniania się. Różnice te mogą wyjaśniać większe zainteresowanie tematyką *cross-dressingu* wśród kobiet niż wśród mężczyzn.

41 Por. M. Bertaux-Navoiseau, *Psychoanalysis of sexual mutilation, sexual mutilation of psychoanalysis (Freud between Abraham, Sophocles and Alice Miller)*, http://www.academia.edu/2098307/Psychoanalysis_of_sexual_mutilation_sexual_mutilation_of_psychoanalysis_Freud_between_Abraham_and_Alice_Miller_updated_04.28.2015, [data dostępu: 09.09. 2014].

więc być następstwem innego niż wyżej założony przebiegu konstrukcji tożsamości. Teorie Freuda były niejednokrotnie negowane lub uaktualniane, nie da się jednakże zaprzeczyć, iż wczesne relacje między rodzicem a dzieckiem wpływają na konstrukcje postrzegania własnej płci. Jeśli, podążając śladem myśli Deleuze'a, przyjąć za pierwotny fantazmat mit Edypa, to jego kompleks kastracyjny jest raną spowodowaną „wtórnym narcyzmem". Fantazmat, ze względu na swą szczególną pozycję sam powraca ku swym początkom. Wpierw poddaje się metamorfozie, która integruje go z pytaniem, z którego się wywodzi[42]. Tym samym można założyć, że performance odwzorowania płci przeciwnej jest fantazmatem pewnej grupy osób, a jego źródeł można doszukiwać się także w czasie wczesnodziecięcego definiowania tożsamości. Realizacja fantazmatu sprawia, iż tożsamość jest aktualizowana.

Dyskryminacja a fantazmat

Badaczka Lori Kendall twierdzi, iż większość osób określających siebie jako *nerdów*, charakteryzuje się brakiem pewnych umiejętności komunikacyjnych wymaganych w codziennych kontaktach społecznych. Ich zachowanie niejednokrotnie prowadzi do specyficznej izolacji wobec grupy, nie podzielającej podobnych zainteresowań (w szczególności w grupie współpracowników, uczniów, czasem również w rodzinie). Poczucie bezpieczeństwa daje asocjacja z inną grupą, której członkowie dzielą wspólne pasje[43]. Te mikrospołeczności tworzą się w przestrzeni wirtualnej i rzeczywistej. W wypadku tej drugiej są to wspomniane wielokrotnie konwenty tematyczne. Uczestnictwo w tego typu zgromadzeniach warunkowane jest nie tylko potrzebą przynależności czy względami czysto rozrywkowymi, ale również odczuciem pewnego rodzaju opresji.

Maurice Cusack, Gavin Jack i Donnah Kavanagh w swoim artykule *Dancing with discrimination: Managing Stigma and identity* [*Taniec z dyskryminacją: radzenie sobie ze stygmą i tożsamością*] analizują metody kontrolowania społeczności fanowskich przez osoby z ich bliższego i dalszego otoczenia, a także odczuwaną w wyniku tej kontroli dyskryminację. W swych badaniach odwołują się do systemu kontroli opisanej przez Michela Foucaulta[44], a konkretnie do Panoptikonu, czyli więzienia zaprojektowanego w taki sposób, aby znajdująca się na środku dziedzińca wieża strażnicza pozwalała na obserwację wszystkich otaczających ją cel, bez wiedzy znajdujących

42 Por. G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Warszawa 2012, s. 281–290.
43 L. Kendall, *Nerd nation: Images of nerds in US popular culture*, „International Journal of Cultural Studies", 2 (2), 1999, s. 289.
44 Por. polskie wyd. M. Foucault, *Nadzowrować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.

się weń więźniów. Zabieg ten miał na celu zaprowadzenie dyscypliny pod wpływem poczucia ciągłej obserwacji. W taki też sposób, według zespołu badawczego wspomnianego wcześniej, fani poddawani są kontroli ze strony swojego otoczenia. Zachowanie odmienne od przyjętego społecznie wzorca rodzi niezrozumienie, niezrozumienie zaś wywołuje dyskryminację[45]. Aktywnie opowiadający o swoich pasjach fani narażeni są na ciągłe uwagi. Obiekty ich zainteresowań opisywane są najczęściej jako dziecinne bądź niemoralne. Czynności podejmowane w związku ze swoim hobby, w tym także sam *cosplay*, traktowane są jako forma uzależnienia i określane mianem oderwanych od rzeczywistości. Nic więc dziwnego w tym, że osoba poddawana takiej presji ucieka przed „kontrolującym spojrzeniem otoczenia", wybierając towarzystwo, które nie będzie poddawać jego lub jej ciągłej ocenie[46]. Uczestnictwo w konwentach i zjazdach, jak i innego rodzaju aktywność w ramach społeczności fanowskiej, jest więc także procesem negocjacji własnej tożsamości. Tworząc stroje i inscenizacje na wzór określonych postaci, prowadząc blogi i dzienniki, pisząc opowiadania usytuowane w świecie przedstawionym danej produkcji, fani uzewnętrzniają swoje ja, uwalniając je spod krytycznego spojrzenia tych, którzy są przeciwni ich praktykom. Jacek Kochanowski, dostrzegając ich specyficzną sytuację życiową, doszukuje się u przedstawicieli mniejszości homoseksualnej potrzeby kreacji światów alternatywnych, fantazmatów niwelujących przeżywane realnie opresje[47]. Jego teorię można zaadoptować do wszelkiego rodzaju mniejszości i grup poddawanych opresji o większym lub mniejszym natężeniu. Dyskryminacja ze względu na preferowaną formę rozrywki może być równie dotkliwa jak dyskryminacja ze względu na orientację seksualną. Źródłem fantazmatu grupy fanów może więc być ciągła obserwacja, uwagi i kontrola ze strony otoczenia.

Aktywność fantazmatyczna balansuje pomiędzy rzeczywistością a wyobraźnią, czerpie z obu i do obu wprowadza zmiany. Taki rodzaj „przebywania na granicy" Victor Turner określa mianem liminalnego. Liminalność związana jest w jego teorii ze śmiercią, pobytem w łonie, ciemnością oraz biseksualnością[48]. Jeśli rozumieć „graniczność" i dwoistość biseksualizmu nie tylko jako preferencje skierowane ku dwóm płciom, ale także jako przeciwstawienie odmienności (z punktu widzenia społeczeństwa) i naturalności (z punktu widzenia osoby, dla której naturalnym stanem rzeczy jest jej orientacja), można wysnuć tezę jakoby również inne mniejszości charakteryzowały się liminalnością. W rozumieniu Michela Foucaulta transgresja nie jest aktem przekraczania granicy, ale spotkaniem strefy, która wykracza poza ramy

45 M. Cusack, G. Jack, D. Kavanagh, *Dancing with discrimination: Managing Stigma and identity*, „Culture and Organization" nr 9(4) 2003, s. 302.
46 *Ibidem*, s. 308.
47 Por. J. Kochanowski, *Fantazmat zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, R. Nycz (red.), Kraków 2004.
48 Por. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010.

naszej wiedzy[49]. Aktywność fantazmatyczna zarówno na polu rzeczywistym, jak i wyobrażeniowym, a w związku z tym *cosplay* i cała jego otoczka, jest właśnie takową transgresją, wynikającą z konfrontacji z czymś wykraczającym poza kompetencje zrozumienia. To zderzenie z dyskryminacją i odrzuceniem, ale również z własną seksualnością i tożsamością, stąd też *cross-play* może być zdefiniowany jako manifestacja tego, co domaga się przepracowania i wypowiedzenia w formie obrazowych manifestacji.

49 Por. M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 60–63.

M

R / IV **Przestrzeń** ekspresji

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.18

Iwona Jastrzębska-Puzowska

224—229

Hobo, boho, grunge – od antyestetyki i kontestacji do „targowiska próżności”

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy

Moda już dawno przestała być zjawiskiem „niepoważnym", zamkniętym w świecie „babskich" spraw, fatałaszków itp. Ponad 100 lat temu rozważania o modzie Georga Simmla, twórcy socjologii codzienności, przyczyniły się do zapoczątkowania akademickiego dyskursu na temat tego fenomenu. Dzisiaj jest więc dla nas oczywistym, że traktujemy modę jako element kultury, wskazując na jej aspekt znakowy i odczytując stylizację jako komunikat będący tekstem kultury. Jednocześnie zastanawiamy się nad specyfiką komunikatu z kręgu mody i zmianami jego pragmatyki. Na przykładzie trzech nurtów obecnych we współczesnej modzie, *hobo*, *boho* i *grunge*, przedstawię jak istotnie może zmieniać się znaczenie komunikatu, jakim jest strój i stylizacja, tak, że w konsekwencji jego pierwotny sens przekształca się w swoje zaprzeczenie.

H*obo*, *boho* i *grunge* to nurty obecne we współczesnej modzie. Choć sporo je dzieli, mają też wspólne cechy: wszystkie w przeszłości w sposób mniej lub bardziej świadomy wyrosły z kontestacji ówczesnych mainstreamowych tendencji i były manifestacją odmiennego, outsiderskiego trybu życia. Wszystkie również wynikały z ubóstwa, stanowiąc sposób na możliwie „honorowe" radzenie sobie z tym problemem.

H*obos* to grupa społeczna powstała w Stanach Zjednoczonych na przełomie XIX i XX wieku. Prawdopodobnie pierwsi hobos rekrutowali się spośród weteranów wojny secesyjnej, którzy po zwolnieniu z armii wędrowali po całym kraju w poszukiwaniu pracy. Rozwój społeczności hobo nastąpił wraz z intensywną powojenną industrializacją. Przeciętny hobo (ang. *homeless boy*) był bezrobotnym i bezdomnym włóczęgą, przemieszczającym się pociągiem „na gapę", w poszukiwaniu dorywczego zajęcia. Bezdomność i brak pracy dotykały wówczas wielu mieszkańców Stanów Zjednoczonych, którzy tworzyli różne społeczności, o różnych sposobach przystosowania do trudnych warunków życiowych. Jednak nie wszyscy z nich byli *hobos¸* których wyróżniały ścisłe związki z kolejnictwem, a także pewien specyficzny kodeks honorowy *Code of Rail*, spisany w 1889 roku podczas dorocznej konwencji odbywającej się w Britt w stanie Iowa. Pierwsza zasada tego kodeksu brzmiała: „Decyduj samodzielnie o swoim życiu, nie pozwól by ktoś inny tobą kierował i rządził" (ang. *Decide your own life¸ don't let another person run or rule you*)[1]. Tak więc *hobo* nade wszystko cenił sobie wolność. Dorywcza praca, możliwość swobodnego przemieszczania się w każdej chwili pozwalały na tę wolność, były świadomym wyborem i nie wynikały tylko z braku środków do życia.

1 http://uni.edu/carrchl/wp/allaboard/hobo-culture/, [data dostępu: 15.12.2014].

W każdym razie taką legendę członkowie społeczności wykreowali wokół siebie. Do jej rozpowszechnienia przyczynił się Neil Anderson[2], socjolog ze szkoły chicagowskiej, publikując w 1923 roku książkę pod tytułem *Hobo*. W efekcie stał się hobo kultową postacią i bohaterem licznych utworów literackich, piosenek czy filmów[3]. Grupa *hobos* wykształciła swój specyficzny slang, zasady moralne, system znakowej komunikacji, a wreszcie charakterystyczny sposób ubierania się, pozwalający na dość łatwą identyfikację. Typowy przedstawiciel grupy kompletował swoją garderobę z przygodnie znalezionych części odzieży – najczęściej mocno zniszczonych i w przypadkowych rozmiarach, to znaczy zbyt obszernych lub zbyt ciasnych. Przeciętny *hobo* zwykle był mężczyzną, więc w skład jego stroju wchodziły typowe części męskiej garderoby: spodnie, często za szerokie i ściągnięte paskiem dla dopasowania; marynarka/kurtka, także w nieodpowiednim rozmiarze, nosząca oznaki zużycia, pocerowana i połatana; kapelusz, zwykle sfatygowany cylinder lub melonik; rękawiczki bez palców i charakterystyczny węzełek z chusty, noszony na kiju – sposób na przechowywanie całego dobytku. Była to więc stylizacja złożona z przypadkowych rzeczy, ale jednak dobranych w dość konsekwentny sposób i dająca w efekcie charakterystyczny, rozpoznawalny wygląd. *Hobo chic* wkroczył na rynek mody na początku XXI wieku. Za ikonę tego stylu uznawany jest hollywoodzki aktor Keanu Reeves. Składniki *hobo chic* odpowiadają częściom stroju amerykańskiego włóczęgi: zbyt obszerne spodnie są niedbałe i sprawiają wrażenie zniszczonych i zużytych, podobnie jest z marynarką/żakietem, zwykle lepiej dopasowaną, buty są wygodne, dość ciężkie i równie niedbałe. Kapelusz czy rękawiczki bez palców nie zawsze uzupełniają stylizację, ale elementem niezbędnym jest duża, miękka torba w kształcie przypominającym węzełek wędrowcy. To właśnie *hobo bag*, torba *hobo*, stała się współcześnie najczęściej spotykanym elementem *hobo chic*, wykorzystywanym także w innych stylach, a szczególnie często w modzie damskiej.

Ze stylem *hobo*, głównie ze względu na podobieństwo nazwy, dość często mylony jest trend *boho*, obecny we współczesnej modzie od lat 90. XX wieku. *Boho* pochodzi od angielskiego słowa *bohemian*, co w bezpośrednim tłumaczeniu znaczy „cygański". Jest to nawiązanie zarówno do kultury romskiej, jak i cyganerii artystycznej z przełomu XIX i XX wieku, które stanowią główne źródła inspiracji stylu *boho*.

> Ubiór Cyganów – zwłaszcza kobiecy – który zachował się do dzisiaj, uchodzi powszechnie za typowo i odwiecznie cygański. Tak jednak nie jest; ubiór mężczyzn zatracił już doszczętnie swoje dawniejsze cechy, a kobiecy podlegał także w ciągu

2 N. Anderson, *The Hobo*, Chicago 1923.

3 Por. filmy: „Wild Boys of the Road", reż. William A. Wellman, USA 1933; „The Billion Dollar Hobo", reż. Stuart E. McGowan, USA 1977; piosenki: „Big Rock Candy Mountain", tw. Harry McClintock, USA 1928; „Hobo, You Can't Ride This Train", tw. Louis Armstrong, USA 1939; „I am a lonesome hobo", tw. Bob Dylan, USA 1967.

wieków znacznym przemianom. Chyba tylko trzy cechy stroju kobiecego można uznać za charakterystyczne. Są to: długa i fałdzista spódnica, chusta przewieszona przez jedno ramię i „ozdobność", będąca wynikiem zamiłowania do błyskotek i jaskrawych barw. W zależności od tego, czy Cyganie są biedniejsi, czy bogatsi, strój bywa okazalszy lub uboższy, ozdoby są złote, srebrne albo miedziane, a nawet składają się z kolorowych szkiełek[4].

Wyobraźnię prekursorów *boho* rozpalały też kobiety cyganerii artystycznej z obrazów prerafaelitów, impresjonistów, postimpresjonistów, symbolistów i malarzy secesji. Zmysłowe, o bujnych długich włosach, odziane w powłóczyste, ozdobne suknie, anielskie i grzeszne jednocześnie, ale przede wszystkim niezwykle kobiece. Istotne dla *boho chic* okazały się także inspiracje hippisowskie.

Za ikony i prekursorki stylu *boho* uznaje się w Wielkiej Brytanii aktorkę Siennę Miller i modelkę Kate Moss, zaś w Stanach Zjednoczonych aktorkę Mary-Kate Olsen. Na styl *boho* składają się elementy zaczerpnięte ze wszystkich wskazanych źródeł inspiracji. Są to: długie, powłóczyste i szerokie suknie często bez rękawów lub spódnice, wielobarwne, w kwieciste lub orientalne ornamenty wywodzące się z romskich strojów, a czasami wykonane z gniecionych, ręcznie barwionych tkanin, charakterystycznych dla mody hippisowskiej. Towarzyszą im kamizelki, często futrzane, lekkie sandałki, np. tzw. „rzymianki" lub buty „kowbojki", obfitość różnokolorowej biżuterii stylizowanej na antyczną lub orientalną – długie kolczyki, naszyjniki, liczne bransoletki, opaski oraz duże miękkie torby ozdobione frędzlami, haftami i aplikacjami. Stylizację *boho* uzupełniają wzorowane na fryzurach hipisów czy uczesaniach kobiet z obrazów prerafaelitów, długie, naturalnie pofalowane włosy z wplecionymi opaskami, kwiatami lub chustami, albo czasami wymykające się spod kapelusza z dużym rondem. *Boho-girl* ma ambicje artystyczne, chce być oryginalna, nietuzinkowa, wyjątkowa, kobieca, ale też wolna i wyluzowana jak artyści czy hipisi.

Jeszcze inne korzenie ma moda w stylu *grunge*, której powstanie ściśle wiąże się z nowym nurtem w muzyce rockowej. W latach 80. XX wieku w Seattle i okolicach, zaczęły powstawać nowe zespoły rockowe zakładane przez młodych ludzi, należących do generacji urodzonej w latach 60., zwanej pokoleniem X (niewiadoma). Termin ten oznaczał stracone, zagubione pokolenie nie umiejące zbudować własnego systemu wartości, a jednocześnie uznające stary system za zdewaluowany, zawieszone pomiędzy konsumpcyjnym światem komercji i jego odrzuceniem. Grunge powstawał w trudnych warunkach kryzysu gospodarczego, z dala od wielkich wytwórni płytowych, z dala od nowojorskiego czy hollywoodzkiego blichtru oraz innych centrów komercyjnej kultury.

4 http://www.pawlowska.pl/wp-content/uploads/2012/06/11-Kultura-romska.pdf, [data dostępu: 20.01.2015].

To stąd wziął się nastrój grunge – posępny, mroczny, depresyjny aż do autodestrukcji. Charakterystyczne było „brudne" brzmienie muzyki, wokół której wyrosła podobnie „brudna" kultura i estetyka grunge. Zespoły takie jak Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden, Alice in Chains stosunkowo szybko stały się znane na całym świecie. Mimo powodzenia i niewątpliwego sukcesu finansowego grunge, czy to w muzyce, czy w sztuce, czy w specyficznym stylu ubierania się, był z założenia niekomercyjny, świadomie antyestetyczny, abnegacki i posępny. Ikonami stylu stali się członkowie grungowych zespołów na czele z charyzmatycznym Kurtem Cobainem z zespołu Nirvana, którego sława niezwykle wzrosła po jego samobójczej śmierci w 1994 roku. Na grungową stylizację w modzie męskiej składały się: podniszczone, wystrzępione i dziurawe dżinsy, noszone z klasycznymi trampkami Converse lub tzw. glanami, czyli ciężkimi, skórzanymi butami z długą sznurowaną cholewką; charakterystyczna góra złożona z warstw: podkoszulek, kilka flanelowych koszul, w tym jedna zawiązana w pasie, często także obszerny sweter dziergany z grubej włóczki, a do tego niedbałe, długie włosy, kilkudniowy zarost z kozią bródką. *Grunge-girl* ubierała się tak samo lub w wersji bardziej kobiecej wkładała obszerną, zwykle dość krótką, sukienkę zestawioną z glanami lub trampkami. Kolorystyka grungowej mody była zgaszona, „brudnawa" i depresyjnie czarna lub szara. Apogeum popularności nurt przeżywał w latach 80. i 90., obecnie nadal jest aktualny, choć w stopniu marginalnym.

Inspiracją dla nurtów *hobo*, *boho* czy *grunge* były wzorce kulturowe wyrosłe z kontestacji oficjalnej rzeczywistości. Współcześnie ich antyestetyka, bunt wobec konsumpcjonizmu i mieszczańskiej moralności, za sprawą mody i związanego z nią przemysłu zostały „sprzedane" na „targowisku próżności". Pewne elementy tych nurtów lub wprost całe stylizacje stały się inspiracjami przy tworzeniu kolekcji *haute couture*, *pret-a-porter* czy tzw. sieciówek. Jest w tym pewna ironia losu, że skromny tobołek *hobo* stał się niezwykle kosztowną *hobo bag* od Gucciego czy Louisa Vuittona[5], a dziurawe dżinsy grunge'owców w wersji luksusowej[6] osiągają zawrotne ceny. Stylizacja *hobos*, komponowana była z przypadkowych rzeczy, jednak w sposób świadomy zestawianych wedle obowiązującego członków grupy *dress code'u*. Przy tym strój komunikował nie tylko o przynależności do grupy, ale był także nośnikiem wartości cenionych przez *hobo*, takich jak swoboda, wolność osobista, nonszalancja czy wyalienowanie ze społeczności „zwykłych" ludzi. Był to także sposób na godne

5 Na oficjalnej stronie internetowej marki Gucci, *hobo bag* kosztuje od 2400 do 2750 Euro http://www.gucci.com/pl/category/f/handbags/shoulder_bags_eu?device=c&gclid=CN_C9NCSw8QCFUbKtAod228Agg&gclsrc=aw.ds&dclid=COOmjtGSw8QCFVGUwgodRxEALg#look74946lookA113, zaś ceny hobo bag marki Louis Vuitton kształtują się od 1200 do ponad 5000 dolarów, [data dostępu: 20.01.2015].

6 Na przykład dżinsy z najnowszej kolekcji firmy Pinko kosztują ok. 250 Euro http://www.pinko.it/en-gb/catalog/index/springsummer/jeans. W podobnej cenie są oferowane dżinsy firm Diesel, model 7 for all mankind, por. na stronie https://www.zalando.de/used-look-jeans/?order=price&dir=desc, [data dostępu: 20.03.2015].

i honorowe radzenie sobie z nędzą. Co oznacza więc współczesna stylizacja hobo? Wydaje się, że także nawiązuje do tych dawnych wartości. Współczesny *hobo* również chce pokazać, że jest outsiderem, że obce są mu konsumpcjonizm i tandetny blichtr świata, w którym żyje, choć nie dba o to, że osiąga taki komunikat, mając do dyspozycji środki, które są w zasięgu jego ręki, że zwyczajnie kupuje swoje ubrania i nie musi ich „zdobywać", tak, jak czynił to włóczęga z początku XX wieku. Obecna *boho-girl* chce nade wszystko podkreślić swoją oryginalność i nietuzinkowość, a także artystycznego ducha wraz z pewną tajemniczością i niedopowiedzeniem z niego wynikającym. Paradoksem jest, że robi to, sięgając po masowo produkowane ubrania z sieciówek, tak łatwo dostępne we współczesnym, skomercjalizowanym świecie mody. Paradoksalne wydaje się także, że autentyczna i szczera depresyjność i abnegacja grunge'u obecnie świetnie „sprzedaje się" na rynku mody.

Kiedyś ważne było przede wszystkim to, by komunikat wyrażany strojem dowartościowywał osobę go noszącą. By biedny wydawał się bogatym, a człowiek z nizin społecznych uchodził za arystokratę. Chodziło o aspiracje, o przynależność, choćby pozorną, do „lepszej" grupy społecznej. W egalitarnym społeczeństwie współczesnym komunikat ten zyskał inną interpretację: strój ma wyróżniać z grupy, dawać poczucie indywidualności i jednocześnie mówić o stanie emocjonalnym i osobowości człowieka.



1



2

1. Dwaj hobo na szlaku kolejowym/Two hobos on the railroad.Biblioteka Kongresu USA, The George Grandhambain Collection; http://loc.gov/pictures/resource/cph.3a50795/, [data dostępu: 20.03.2015].
2. Stylizacja grunge/Grunge look; http://cindymangomini.com/2014/02/03/back-to-the-90s/, [data dostępu: 20.03.2015].

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.19

Natalia Rezmer-Mrówczyńska

230—**243**

Ciało i widowisko
Od ekspresji nagości do trashion

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Dawne stroje, jeśli się zachowały, pozostają dziwnie obecne, nawet bez ciała, które w nich mieszkało. […] każdy ubiór to część, która mówi za całość. Nasączony ludzkimi sokami, z którymi się stykał, stwarza on ciało i jest ciałem[1].

Doświadczenie ciała. Nowoczesne wzorce (granice) ciała i przestrzenie „etykietyzacji"

Pierwsze doświadczenie, z którego rodzi się przestrzeń, dokonuje się na poziomie ciała. Ciało ożywione rozumie przestrzeń instynktownie, bez pomocy symboli[2].

Doświadczenie miejsca łączy się z pojmowaniem ludzkiej cielesności, a na poziomie ciała odkrywana jest przestrzeń[3]. Początki metafory ciała jako organicznego modelu wszechświata sięgają kultur starożytnych cywilizacji: Mezopotamii, Egiptu, Grecji oraz Rzymu[4]. Historia ludzkiego ciała stanowi źródło najistotniejszych motywów, pojęć i kulturowych symboli[5]. Ciało obejmuje szeroko zakrojony dyskurs o kulturze, literaturze i sztuce[6]. Forma ciała i jego kształty ukonstytuowały wymiary przestrzeni, decydując o podstawowych liczbach, miarach, kierunkach (dół – góra), odległościach, długościach (ludzkie kroki odmierzają dystans). W epokach minionych poszczególne części ludzkiego ciała miały znaczenie symboliczne. Brzuch w świadomości człowieka średniowiecza implikował przestrzeń pełną zagrożeń, miejsce brudnych żądz, nieczystości oraz grzechu; gdy w uniwersalnym wymiarze kulturowym dla tej części ciała utrwaliło się także symboliczne znaczenie

1 S. F. Matthews-Grieco, *Ciało i seksualność w Europie w czasach Ancien Régime'u*, [w:] *Historia ciała od renesansu do oświecenia. T. 1*, G. Vigarllo (red.), przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 148.
2 H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 246.
3 *Ibidem*.
4 A. Szarecki, *Somatyka miasta*, „Kultura Miasta. Miasto w Kulturze" 2008, vol. 1, nr 1, s. 5.
5 M. Szpakowska, *Wstęp. Ciało w kulturze*, [w:] *Antropologia ciała*, A. Chałupnik (red.), Warszawa 2008, s. 5–13.
6 Współcześnie wzrasta zainteresowanie problematyką ciała i cielesności, w tym także kreowania modelu samoświadomego i podmiotowego traktowania ciała. Kategoria cielesności w wielu wymiarach poznawczych została zawarta w licznych pracach, m.in. R. Shusterman, *Zwrot ku cielesności: troska o ciało w kulturze współczesnej*, [w:] *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, oprac. i przeł. W. Małecki, Wrocław 2007. Badaniem ciała współcześnie zajmuje się wiele dyscyplin; psychoanaliza, antropologia kulturowa, nanotechnologie, biotechnologie; por. J. Szymajda, *Ciało tańczące – źródła estetycznej heterogeniczności*; J. Hoczyk, *Cielesne reinterpretacje podmiotowości we współczesnym tańcu*, „Kultura Współczesna (Ciało tańczące)" 2011, nr 3, s. 9–33.

bezpieczeństwa z przestrzenną metaforą schronienia i jaskini[7]. Doświadczanie ciała, jego przeżywanie i wyrażanie, przejawia się odmiennie w kulturze epok, filozofii oraz sztuce.

Wzrost zainteresowania problematyką ludzkiej cielesności prowadzić może do swoistych „(nad)użyć", w sytuacji, gdy z ciałem utożsamiany zostaje człowiek oraz wszelka jego aktywność w kulturze[8]. Diagnoza pozycji ciała we współczesnej kulturze okazuje się zadaniem niezwykle trudnym, wymagającym rozgraniczenia sytuacji i zdarzeń, kiedy kategoria cielesności ludzkiej jest „używana" i „nadużywana"[9]. „Ciało" bez wątpienia daje możliwość podjęcia rozważań o wielu sferach ludzkiej działalności. Wnikanie w alchemię ludzkiej cielesności pozwala otworzyć dyskusje o wolności i zniewoleniu, naturalności – sztuczności, poczuciu tożsamości-odmienności, inności, poszukiwaniu stale aktualnych pojęć – autentyczności oraz doskonałości, które we współczesnej kulturze stają się „mitem". Istnienie ciała w kulturze potwierdza fakt głębokiego, wzajemnego oddziaływania ciała i kultury.

W XVIII stuleciu stopniowo zanikały granice strachu człowieka przed swoim ciałem uformowane przez średniowieczną koncepcję ludzkiej natury[10]. Człowiek stawał się niezależnym właścicielem własnego ciała[11]. W tym samym czasie ugruntowała się także sfera przestrzeni intymnej jednostki ludzkiej niezależna od obszaru życia publicznego[12]. Począwszy od XVIII wieku, zwraca uwagę proces indywidualizacji w odniesieniu do człowieka i jego ciała. Istota ludzka zaistniała jako podmiot odpowiedzialny za swoje ciało, dbający o nie, aby „żyło" jak najdłużej[13].

W „kulturze płynnej nowoczesności" także zauważalne jest zjawisko prywatyzacji ludzkiego ciała, które powinno jednak odpowiadać kulturowym wymogom: „ciało podlega standardom, musi być kontrolowane, higieniczne, wysportowane, smukłe"[14].

7 Por. F. Quellier, *Łakomstwo. Historia grzechu głównego*, przeł. B. Spieralska, Warszawa 2013, tu: rozdział *Obżarstwo, czyli zachłanność brzucha w średniowieczu. Katolicki hedonizm i protestancka asceza – Teolodzy brzucha*, s. 14–45, 69–77, a także M. Szpakowska, *Wstęp…*, *op. cit*., s. 5–13.

8 Redaktorzy pokonferencyjnego tomu *(Nad)użycia ciała w kulturze* we wstępie zadają pytanie: „Czy można mówić o ludziach i wytwarzanej przez nich kulturze, nie mówiąc jednocześnie o ludzkim ciele?", por. *(Nad)użycia ciała w kulturze,* T. Rachwał, K. Więckowska (red.), Toruń 2012, s. 7–8.

9 *Ibidem*.

10 Por. J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze zachodu XIII–XVIII wiek*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 8.

11 Por. J. Gelis, *Indywidualność dziecka*, [w:] *Historia życia prywatnego. Od renesansu do oświecenia*. T. 3, P. Ariés, R. Chartier (red.), przeł. M. Zięba, K. Osińska-Boska, M. Cebo-Foniok, Wrocław 2005, s. 321–329.

12 Mariola Bieńko w swoim studium socjologicznym ukazuje rozwój człowieka prywatnego i autonomicznego w XVIII stuleciu, kiedy dochodzi do rozdzielenia sfery prywatnej i publicznej. Człowiek usiłował wówczas określić własną tożsamość poprzez uzyskanie prywatnej i intymnej przestrzeni dla swojego życia, por. M. Bieńko, *Intymne i prywatne praktyki codzienności*, Warszawa 2013, s. 80–81.

13 *Ibidem*.

14 Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, M. Szpakowska (red.), Warszawa 2008, s. 100–101.

Tak rozumiane kreowanie współczesnych wizerunków ciała zawiera w sobie sprzeczność wobec nowożytnych ideałów, które miały uwolnić ludzką cielesność spod presji sztuczności i pozoru. Sprzeczność tę omawia i akcentuje w swych rozważaniach Erich Fromm, podkreślając niezależność od czynników naturalnych i jednoczesne utrwalenie wpływu norm społecznych na kształtowanie osobowości człowieka[15]. Formy „posługiwania się ciałem" zdaniem współczesnych socjologów są określone przez kulturę, a czynności, takie jak spanie, siadanie, tańczenie, mają charakter magiczny, religijny i symboliczny[16]. Kultura modeluje sferę aktywności ludzkiej, „mówiąc człowiekowi jak ma jeść i spać"[17]. Człowiek i jego ciało jawi się wówczas jako podlegający etykietyzacji „wytwór kultury"[18]. Będąc tworem zastanej kultury, jednostka ludzka dostosowuje się do niej, oddalając się od upragnionej, utopijnej wizji człowieka naturalnego – pod „maską pozorów" skrywając autentyczność, tożsamość i naturalność[19].

Moda – początki ciała odzianego. Ciało i strój jako komunikat (i dzieło sztuki)

> Moda to język.
>
> — AF Vandevorst

> Ubranie to element podprogowego języka, za pomocą którego pokazujesz, jak chciałbyś być postrzegany.
>
> — Levi's

Dzieje ciała odzianego łączą się biblijnym wyobrażeniem materialnych szat. Zanim pierwsi ludzie popełnili swój grzech, „jedyną okalającą ich suknią była niewinność i nieprzemijalność"[20]. Konsekwencją odkrycia nagości ciała ludzkiego stało się jego zakrycie. Z czasem rodzaj odzienia stawał się oznaką tego, kto je zakładał[21]. Właściwe stroje charakteryzowały narody, stany społeczne i wspólnoty ludzi.

15 Por. E. Fromm, *Płeć i charakter*, [w:] *Antropologia ciała…*, *op. cit*., s. 151–158.
16 M. Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem,* [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, A. Mencwel (red.), Warszawa 2001, s. 156–165.
17 *Ibidem*.
18 Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała…*, *op. cit*., s. 100–101.
19 K. Kerényi, *Człowiek i maska*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Antropologia …, op. cit*., s. 648–649.
20 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 442.
21 *Ibidem*, s. 442–454.

Moda jest „językiem wypowiedzi" i narzędziem komunikacji kultur, które można identyfikować z właściwym stylem życia i ubioru[22]. Dziedzictwo kulturowe, „migracja, historia, uprzedzenia, polityka i wyobcowanie" stają się źródłem inspiracji dla projektantów i ich wytworów[23]. Poprzez ciało, ubranie oraz gest wyrażane są pewne treści; takie jak pochodzenie, status społeczny, poglądy polityczne, ideologie i wartości[24]. Jako zjawisko kulturowe moda jest zdarzeniem zmiennym i zależnym od wielu czynników[25]. O przyjmowaniu określonych form, stylów, krojów i trendów decydują wielkie przełomy historyczne, gospodarcze oraz społeczne[26]. Moda „sama w sobie" symbolizuje nadejście nowych czasów, nowej władzy lub zmiany ustroju. Często zdarza się, że ubiór staje się czynnikiem propagandowym. Strój wyraża bunt wobec norm, społecznych zachowań i przyjętej etykiety. Przekazuje właściwe dla danej sytuacji treści i przesłania, dlatego jest także czytelnym komunikatem i językiem przekazu.

Dopiero w XX stuleciu strój zaczął przedstawiać treści odmienne niż pozycję i status społeczny[27]. Wygląd człowieka ukazywał jego indywidualność oraz był wyrazem poszukiwania własnego „ja". Również moda XXI wieku eksponuje potrzebę odkrywania siebie, na co wielokrotnie zwracają uwagę projektanci mody: „W moich kreacjach chodzi raczej o życie zgodne ze swoimi korzeniami i odnajdywanie swojego prawdziwego «ja» niż o metkę przyczepioną do ubrania"[28]. W projektach Christiana Lacroix niezwykły eklektyzm form potwierdza potrzebę poszukiwania autentycznych i innowacyjnych brył, a także własnych korzeni. Motywy przeniesione z rokokowych płócien Bouchera i Fragonarda łączone z elementami strojów cygańskich ukazały interesujące rezultaty. Nowoczesne krynoliny z projektów Lacroix przypominają osiemnastowieczną „francuską robę" (*robe a la francaise*) z jej wszelkimi „bibelotami": wachlarzami, piórami, żabotami oraz frędzlami. Jest to jeden z wielu przykładów transformacji strojów, kiedy powrót do korzeni daje możliwość stworzenia czegoś zupełnie odmiennego przy poszanowaniu dawnych wzorców[29].

22 A. Szubert-Olszewska, *Alfabet mody*, Pelplin 2006, s. 13; por. także R. Barthes, *System mody*, przeł. M. Falski, Kraków 2002.
23 Por. *Moda dzisiaj*, T. Jones, S. Rushton (red.), przeł. J. Halbersztat, Włochy 2000, s. 46–47.
24 Por. H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996; *eadem*, *Strój, czyli ciało ubrane*, [w:] *Antropologia widowisk…*, *op. cit*., oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 683–692.
25 Roland Barthes wykorzystał naukę o znaku w celu opisu mody; znak ustanawia związek pomiędzy ubiorem a światem, por. R. Barthes, *System mody*, *op. cit*., *passim*.
26 *Ibidem*.
27 S. Jonas, *Moda. Leksykon*, przeł. I. Stąpor, E. Wolańska, Warszawa 2009, s. 14.
28 T. Jones, S. Rushton (red.), *Moda dzisiaj, op. cit*., s. 94–95.
29 *Ibidem*.

Pokaz mody jako spektakl

> Macie mnie takim, jakim chcecie mnie mieć, a więc nie macie mnie naprawdę – przestrzeń pozorów, „pozorowanych uniżeń i pozorowanych wywyższeń”[30].

Z transformacją form odzieży wierzchniej łączy się próba poszukiwania tożsamości, autentyczności oraz twórczej osobowości[31]. Bardzo istotnym elementem nowych kolekcji staje się ekspresja inności i odmienności, odkrywanie elementów nowych i szokujących. Postmodernistyczną kategorią w modzie okazuje się „inność” – poruszająca się na wybiegu, odmienność, która wyróżnia się i zaskakuje. „Zwrot performatywny” w kulturze nakazuje przenieść uwagę z dzieła na zdarzenie[32]. Człowieka określa nie tylko to, kim jest, ale też, czemu zaprzecza we własnym ukierunkowaniu na bycie „innym”[33]. „Inność” nie jest jednak oderwana od znanych figur i symboli. Zaskakuje, ale też zmusza do odczytania tego niecodziennego komunikatu w kulturze. Ciało odziane w kulturze to niewerbalny komunikat, który obejmuje wrażenia przekazywane i wywoływane, opiera się na wzajemnym wpływie jednostek na siebie[34]. Potrzeba ewokowania większych doznań rozszerza zakres pokazu stroju widzianego na spektakl, który rozgrywa się na scenie. Modelka nie jest w nim tylko podmiotem prezentującym ubiór, ale przede wszystkim aktywnie działającą stroną performansu. Pokaz mody przeobraża się w „Występ” (*Performance*), podczas którego model wpływa na publiczność[35]. Chociaż sytuacja pokazu jest dobrze znana, podobnie jak strony przedstawienia – modelka i publiczność – wartością zmienną są świadome i nieświadome środki przekazu.

Przykładem zjawiska kreowania nowej roli modelki na scenie-wybiegu są kolekcje Arkadiusa[36]. Kolekcja *Paulina* inspirowana życiem na polskiej wsi, adresowana do znajomej projektantowi z lat dzieciństwa klasy społecznej, zawiera figury alegoryczne bliskie omówionym wyżej „występom”. Niecodzienne i szokujące dekoracje (fasady) – rozgniecione truskawki spływające pod bluzkami modelek, słoma wychodząca z butów – to nowy rodzaj estetyki, która nie tylko ukazuje stroje,

30 J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 79.
31 „Chcę projektować modę na tyle neutralną, aby każda osoba nosząca moje ubrania mogła tchnąć w nie własną osobowość” – Dries van Noten, *Moda dzisiaj, op. cit*., s. 176–177.
32 P. Dobrowolski, *Ślady Innego*, „Teatr” 2013, nr 3, s. 78.
33 *Ibidem*.
34 E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. P. Śpiewak, [w:] *Antropologia…, op. cit.,* s. 56–57.
35 *Ibidem*, s. 57.
36 Por. M. Szymkowiak, *Jak to było z Arkadiusem*?, http://kobieta.onet.pl/moda/jak-to-bylo-z-arkadiusem/kc70c, [data dostępu: 02.04.2015].

ale nadaje im dodatkowych treści[37]. Performatywne pokazy Arkadiusa opierają się na sprzecznościach i opozycjach pomiędzy „powierzchownością" a „sposobem bycia"[38]. Do pojmowanego w ten sposób zdarzenia może dochodzić wówczas, gdy na elitarnym pokazie mody pojawia się kolekcja inspirowana życiem niższych warstw społecznych, z butów „wychodzi" słoma, a na scenie znajdują się dodatkowe rekwizyty w postaci prawdziwych, świeżych owoców.

Kolekcja Arkadiusa mogłaby stanowić źródło do rozważań nad nową estetyką, w której nie tylko zdarzenia, ale także *show* ze „śmieci" stanowi klucz do rozumienia współczesnej kultury i poszukiwania „innych" środków przekazu. Potrzebę prezentacji „inności" w przestrzeniach nowoczesnej mody ukazuje estetyka *trashion* – jako „śmieciowa alternatywa" w modzie[39]. Ten nowy trend w modzie pozwala podążać za tym, co minęło, jednocześnie dbając o naturę. *Trashion* jako pochwała recyklingu promuje przetwarzanie, modyfikowanie i wykorzystywanie tego, „co mamy", w sposób nowy:

> Podstawową zasadą *trashion* jest ocalenie niepotrzebnych, znudzonych oraz zepsutych przedmiotów przed śmietnikiem. Zamiast spisywać na straty zamszowe, poplamione szpilki, można je celowo zaplamić farbą. Podarty z przodu podkoszulek można jeszcze śmielej podrzeć, a później niechlujnie zszyć, tworząc punkową stylizację. Pierścionek, któremu wypadło oczko, można odratować, zamieniając szkiełko na oko lalki. Im bardziej absurdalne pomysły wpadną nam do głowy, tym lepszy osiągniemy efekt[40].

Trashion daje możliwość twórczego podejścia do stroju, wyrażania swej osobowości, pobudzania wyobraźni i wykazania się manualnymi zdolnościami. *Ecomoda* i *ekostyle* zyskują współcześnie wielu zwolenników oraz swoich projektantów, chociaż nie jest to trend powstały w XXI wieku, lecz znacznie wcześniej. W 1990 roku amerykańska projektantka Ann Wizer pokazała kolekcję „zrobioną" z plastikowych odpadów. Od tego czasu *trashion* pojawia się na pokazach mody na całym świecie[41]. „Ekoprodukty" znane są także w polskiej modzie. Sukienki z worków na śmieci, inspirowane sztuką Szekspira i podwodną florą zaprezentował Grzegorz Matląg w łódzkiej pofabrycznej elektrowni[42]. Funkcje *ecomody* spełniają także projekty Pauliny Plizgi, która w swych kreacjach łączy różnorodne materiały skóry, plastik,

37 E. Goffman, *Człowiek w teatrze…*, *op. cit.*, s. 58.
38 Powierzchowność (*apearence*), por. *ibidem*, s. 57–58.
39 M. E. Sala, *Trashion – śmieciowa alternatywa w modzie*, http://lula.pl/lula/1,94041,7363070,Trashion___smieciowa_alternatywa_w_modzie.html, [data dostępu: 02.04.2015].
40 *Ibidem*.
41 *Trashion*, http://www.kimono.pl/Ubrania-z-papieru-TYLKO-DLA-LADY-GAGI-a306, [data dostępu: 02.04.2015].
42 G. Matlag, http://www.kimono.pl/Fashion-Week-Poland-MALDOROR-kolekcja-Asphyxiation-a193, [data dostępu: 02.04.2015].

papier oraz puszki. Z powtórnego zużycia materiałów powstają niesamowite twory prezentowane na współczesnych „scenach" mody[43].

Najnowsze kolekcje mody zyskują nowy wymiar przedstawień i zdarzeń odgrywanych przed oczyma widza. Komunikaty przekazywane ze „sceny" są tworzone przez elementy realne, które jednak „przeobrażają się w tworzywa odmienne", po to, aby wpływać w odpowiedni sposób na publiczność[44]. Moda okazuje się przedstawieniem o „charakterze znakowym", odsyłającym do symboli, wzorców i kulturowych tradycji[45]. W nowoczesne trendy włączane są elementy tradycji literackiej i kulturowej. Modelki w sukienkach uszytych z worków na śmieci kreują scenerię szekspirowskiej Ofelii. Kobiety z rokokowych przedstawień Bouchera i Fragonarda stają się inspiracją tworzenia i łączenia przeszłości z nowoczesnością. Cały spektakl wypełnia nowe przesłanie tradycyjnego pokazu mody, który współcześnie służy wyrażaniu nowoczesnych potrzeb estetycznych: „Samo projektowanie jest w zasadzie zupełnie proste; naprawdę trudne jest znajdywanie nowych sposobów wyrażania piękna" – Yohji Yamamoto[46].

Karnawalizacja i „maska pozorów". Obraz modelki w świecie maskaradyzacji i „płynnej nowoczesności"

> Świat jest wielkim balem, na którym wszyscy są zamaskowani[47].

Z poszukiwaniem naturalności i autentyczności, u samych źródeł rozwoju tych pojęć, nierozerwalnie łączy się „maska". Początki maskowania twarzy lub stygmatyzacji, zakrywania całego ciała sięgają ludów barbarzyńskich, dla których maska stanowiła ważny element rytuałów[48]. Jej zakładanie niosło za sobą wymiar symboliczny i zależny od obyczajów religijnych oraz świeckich danych kultur. Maska, która w różnych sytuacjach towarzyszy człowiekowi, kojarzona jest z wszelką przemianą, ukrywaniem, wywoływaniem lęku, a także ze stwarzaniem czegoś lub kogoś całkiem innego[49].

43 Por. P. Plizga, https://www.flickr.com/people/polynetta/?search=*Paulina*; http://paulinaplizga.com/, [data dostępu: 02.04.2015].
44 J. Skuczyński, *„Anektowanie realności" w dramacie*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t.1, oprac. J. Degler, Wrocław 2003, s. 193–194.
45 *Ibidem*, s. 193.
46 *Moda dzisiaj*, *op. cit*., s. 190–191.
47 L. de Clapiers, cyt. za J. Ryba, *Oświeceniowe tutti frutti. Maskarady – Konwersacja – Literatura*, Katowice 2009, s. 9.
48 J. T. Maertens, *Maska i lustro. Esej z antropologii okrycia twarzy*, przeł. M. Rodak, [w:] *Antropologia widowisk…, op. cit*., s. 668–669.
49 K. Kerényi, *Człowiek i maska*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Antropologia widowisk…, op. cit*., s. 648–649.

Współcześnie maskowanie łączy się raczej z negatywnym odczuciem odejścia od tego, co autentyczne, naturalne lub dobrze znane. Maski w sensie materialnego przedmiotu, a także w znaczeniu malowania twarzy stanowią stały element sceny od samych początków teatralnych przedstawień[50].

Maska w swych kolejnych wcieleniach występowała w kulturze jako element ludyczny, towarzyszyła zabawie, grze miłosnej, a w okresie oświecenia stała się „zjawiskiem" autonomicznym[51]. Maska jako rekwizyt teatru oraz balu stanowiła wraz z peruką komponent stroju[52]. Oświeceniowa maska wypełniała wszystkie sfery życia towarzyskiego[53]. Ułatwiała ucieczkę od codzienności, dawała możliwość przekraczania niedozwolonych granic i stwarzania nowej osobowości. Popularne bywały „gry z tożsamością", a uczestnicy maskarad chętnie zakładali kostiumy przeciwnych płci, co wywoływało efekt przekraczania barier społecznych i seksualnych[54]. Oświeceniowe maskarady wyróżniał charakter magiczny, a ich uczestnicy przekraczali granice własnej osobowości oraz zmieniali swoją płciową tożsamość[55].

Celem oświeceniowych przedstawień było wywołanie niezapomnianych wrażeń. Próbowano zaskoczyć gości nowymi formami imprez i przebieranek. W spektaklach tych brali udział zarówno organizatorzy jak i publiczność, czyli zaproszeni goście. Podobnym celom – wywołania niezapomnianych wrażeń – służą współczesne widowiska. Nowe środki przekazu, nowy rodzaj komunikatu dominuje na deskach scen teatralnych, a także na pokazach mody.

Utrata „jednostkowej tożsamości" była elementem „karnawalizacji" codziennego życia osiemnastowiecznych elit[56]. Karnawałowe maskarady zakrywały „osobowość prawdziwą". Współcześnie zwraca uwagę zjawisko rozprzestrzeniania się „karnawalizacji" jako „specyficznego doświadczenia ludycznego" na wszystkie dziedziny kultury[57]. Zjawiska upłynniania granic tożsamości, przybierania odmiennych cech dystynktywnych dla danej płci uobecniają się we współczesnej kulturze. Kobiece stroje stylizowane na męskie garnitury oraz krawaty stały się ważną częścią kobiecej garderoby[58]. Z drugiej strony – mężczyźni dbający o wygląd, korzystający z kosmetyzacji powszechnej głównie dla płci przeciwnej, znaleźli swoje miejsce

50 Por. M. Berthold, *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1981, s. 136–138.
51 Por. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967, s. 7–9.
52 D. Outram, *Panorama Oświecenia*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2008, s. 262.
53 Por. J. Ryba, *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*, Katowice 1998.
54 Por. Outram, *Panorama Oświecenia*, *op. cit*., s. 191–192.
55 *Ibidem*, s. 191.
56 A. Bełkot, *Karnawalizacja jako pojęcie ludyczne*, „Homo-communicativus – czasopismo filozoficzne" 2008, nr 4, s. 51; R. Caillois, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 321.
57 A. Bełkot, *op. cit*., s. 51–52. Badacze podkreślają potrzebę głębszego zbadania i odkrywania różnych form tego zjawiska i zakresu jego obecności w kulturze współczesnej, por. A. Stoff, *Dlaczego karnawalizacja?,* [w:] *Idem*, *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, Toruń 2000, s. 7.
58 Por. A. Sieradzka, *Tysiąc lat ubiorów w Polsce,* Warszawa 2007, s. 321–322.

w kulturze „płynnej nowoczesności”[59]. Przemiany oraz przeobrażenia stają się elementem nowoczesnych pokazów mody. Przywdziewanie określonych „masek” łączy się z kreacją nowych tożsamości – „macie mnie takim, jakim chcecie mnie mieć”[60].

Kreowanie typów kobiecych na scenach pokazu związane jest także ze skutkami polaryzacji młodość – starość. W wiekach średnich mit młodości, nowości i świeżości dewaloryzowano, eksponując obrazy schyłku, przemijania i jesieni[61]. Renesans i filozofia włoskiego humanizmu dokonała nobilitacji „młodości” poprzez nawiązania do czasów antyku, kiedy bóstwa nigdy nie starzały się i nie przemijało ich piękno, ani uroda[62]. Archetyp młodości w okresie odrodzenia w różnej formie przejmowała literatura i sztuka tego okresu[63]. Mit młodości w okresie oświecenia zaistniał w silnej relacji z wzorami antycznymi. Centralnym przedmiotem rokokowych płócien było wyeksponowane nagie ciało emanujące zmysłowością i erotycznością. Ze współczesnym pojmowaniem kobiecości łączy się potrzeba piękna, które „dla kobiet staje się wymogiem”[64]. Ciało kobiece stanowi „obiekt tresury”, realizację standardów narzuconych przez kulturę, a mit piękności staje się „niszczący”[65]. Nie jest wartością uniwersalną, okazuje się zamkniętą nieprzyjazną przestrzenią, w której „nie ma drzwi”[66]. Jest to sfera osłabiająca kobiety w sensie psychicznym i fizycznym, wtłaczając płeć żeńską w ramy, schematy oraz wzorce zacierające kobiecą naturalność i tożsamość. Człowiekowi we współczesnej kulturze, w której ciało podlega standaryzacji według obowiązujących wymogów piękna, wiecznej młodości i doskonałości, stale towarzyszy lęk przed starością. Ten kolejny etap ludzkiego życia, chociaż jest naturalną koniecznością, wzbudza strach przed utratą zdolności, dyspozycji i możliwości występujących wraz z okresem starczym[67]. Ludzka jednostka w „kulturze napięć” bezwzględnie dąży do utrzymania doskonałego wizerunku, nawet za cenę skrywania naturalności i autentyczności.

59 K. Kowalska, *Kryzys męskości czy nowy mężczyzna?,* [w:] *Ciało i duch w języku i w kulturze,* M. Łaszkiewicz, S. Niebrzegowska-Bartmińska, S. Wasiuta (red.), Lublin 2012, s. 120–121.

60 J. Tischner, *Filozofia dramatu*, *op. cit*., s. 64–65.

61 Por. J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1974; E. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 2005, tu: topos „chłopiec i starzec” oraz „stara kobieta i dziewczynka” w kontekście powiązań młodości ze starością, s. 107–114.

62 Por. A. Kuczyńska, *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*, Warszawa 1988, s. 64–65.

63 C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 265.

64 N. Wolf, *Mit piękności*, [w:] *Antropologia ciała…, op. cit*., s. 103–108.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*.

67 J. Szczepański, *Sprawy ludzkie*, Warszawa 1980, s. 228; K. Kozikowska-Koppel, *Psychiczne wymiary starości,* [w:] *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze UŚ*, A. Nawarecki, A. Dziadek (red.), Katowice 1995, s. 138.

Moda a przestrzeń miasta po modernizmie.
Pragnienie asymetrii i wolności: kolekcje Garetha Pugha. Moda a architektura po modernizmie

> Architektura ma swój własny obszar istnienia. Pozostaje w wyjątkowo cielesnym związku z życiem. Nie jest ona ani przesłaniem, ani znakiem, lecz oprawą i tłem dla przemijającego życia, wrażliwym naczyniem dla rytmu kroków, dla skupienia przy pracy, dla ciszy snu[68].

Pomiędzy przestrzenią miasta a doświadczeniem ciała istnieje silna relacja. Architektura modelowana jest na wzór ciała, co związane jest ze starożytnym ujmowaniem cielesności jako mikrokosmosu[69]. Budynki architektoniczne inspirowane bywają strojem. W przestrzeni ulicy odnajduje się cechy życia. W różnych punktach miasta znajdują się ekrany, a na nich kinetyczne ciała, świat reklam oraz mody[70]. Ciało ubrane i poruszające się nierozerwalnie wtapia się w sferę miasta i ożywia przestrzeń ulicy. W mieście organizowane są pokazy mody. Na schodach hiszpańskich w Rzymie życiem tętniło ciało odziane w najnowsze trendy w stroju.

Architektura pomaga swym odbiorcom zrozumieć i poznać otaczającą kulturę. Jednak nie istnieje ona tylko w kręgu własnego oddziaływania. Jest inspirowana i sama stanowi źródło twórczych projektów dla innych dziedzin kultury i sztuki, w tym mody, która rozwija się pod wpływem otaczającej architektury. Moda rozumiana jako styl i język, w którym wypowiada się dana epoka[71], również staje się zjawiskiem kształtującym obrazy danych kultur. Zmysłowe i eleganckie, chociaż bardzo obfite suknie szyto w stylu francuskim. Noszone były przez damy na dworze Ludwika XV, gdzie feminizacja rokoka objęła wiele dziedzin kultury i codziennego życia (w tym modę)[72]. „Roby" francuskie stanowiły ważny komponent rokokowej kultury. Bogactwo strojów oraz oryginalność ówczesnych fryzur, które stały się niemalże architektoniczną konstrukcją, wpisywało się w atmosferę dworskiego życia i klimat wnętrz – aranżacji w stylu rokokowym. Obfite krynoliny opierały się na konstrukcjach usztywniających oraz deformujących sylwetkę, z kolei fryzury posiadały często kilka „kondygnacji" natapirowanych, utrwalonych partii włosów. Na nich ozdoby – związane z mężowską profesją lub panującą modą, która od początku XVIII stulecia stała się żywiołem, nieuchwytnym, nieustannie zmieniającym się zjawiskiem[73].

Kultura rokoka okazuje się jednym z wielu przykładów poszukiwania wspólnego języka przez modę i architekturę, wzajemne oddziaływanie i inspiracje tych dwóch

68 P. Zumthor, *Myślenie architekturą*, przeł. A. Kożuch, Kraków 2010, s. 12.
69 Por. A. Szarecki, *Somatyka miasta*, *op. cit*., s. 5–8.
70 *Ibidem*.
71 Por. A. Szubert-Olszewska, *Alfabet mody*, Pelplin 2006, s. 7.
72 Por. J. Kowalski, A. Loba, M. Loba, J. Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2007, s. 345–346.
73 Por. *Historia mody od XVIII do XX wieku – wersja polska*, T. Souh (red.), Kioto 2007, s. 7–12.

pozornie niezależnych sfer ludzkiej aktywności. Współcześnie również można zaobserwować poszukiwanie nowych rozwiązań przez architekturę i modę. Obie dziedziny wzbudzają zainteresowanie i zaskakują, czerpiąc z dawnych wzorców, łącząc, deformując i naśladując naturę.

Projektanci mody przełomu XX i XXI wieku prezentują nowe rozwiązania, zadziwiające znacznie bardziej niż rokokowe uczesania. Wśród wielu nowoczesnych projektantów na szczególną uwagę zasługuje Philip Treacy, którego kapelusze ozdabiane piórami, futrami, aksamitem często nie mają wiele wspólnego z konwencjonalnym okryciem głowy[74]. Philip Treacy jest znanym projektantem dodatków, w tym kapeluszy, noszonych przez popularnych w XXI wieku celebrytów. Kapelusze irlandzkiego projektanta zdobią też głowy członków brytyjskiej rodziny królewskiej[75]. Architekturę i modę cechuje wzajemne przenikanie się trendów i stylów. Charakterystyczną cechą wspólną wytworów tych dwóch dziedzin ludzkiej działalności jest obecność nadanego im przesłania bądź też symbolicznego wymiaru. Świadectwo cywilizacyjnych osiągnięć starożytnej architektury – piramidy egipskie – inspirowały stroje (układem trójkąta), które wąskie u góry – rozszerzały się ku dołowi. Stroje dawniej zaspokajały głównie potrzeby funkcjonalne (podobnie jak zabudowania ludzi ubogich) – miały chronić ciało przed szkodliwymi warunkami klimatycznymi. Na wiek XVIII przypada rozwój mody, szczególnie kobiecej. Wówczas nastąpiła pogoń za trendem, fasonem, stylem, w imię potrzeb estetycznych, nie zaś funkcjonalnych[76].

Przykładem stylu, który niewątpliwie odbiega od tradycyjnej mody, są kolekcje Garetha Pugha. Jego projekty oscylują wokół elementów gotyku, punku, gier komputerowych oraz filmów fantastycznych. Artysta często posługuje się „absurdalnymi kształtami", które ingerują i zniekształcają ludzką sylwetkę. Nowocześni projektanci mody, zainspirowani architekturą przechwytują detale niektórych budynków, czasem odwzorowują niemalże całe budowle. Tego typu podobieństwo i oddziaływanie dostrzega się między suknią ze skórzanymi rękawami Garetha Pugha a Biblioteką Publiczną w Seattle (według projektu Rema Koolhaasa). W szklano-aluminiowej bryle o niespotykanych kształtach, wplecionej między znacznie wyższe konstrukcje, można „odczytać" elementy skórzanej kolekcji brytyjskiego projektanta[77]. Potwierdza to odmienne rozumienie architektury, okazującej się rozbudowanym „procesem, w którym emanacja energii i woli jest równie ważna jak ekspresja twórcza"[78].

74 *Moda dzisiaj*, *op. cit*., s. 166–167.
75 Por. S. Jonas, *Moda…*, *op. cit*., s. 240–241.
76 A. Szubert-Olszewska, *op. cit*., s. 7–8.
77 Por. *Architektura sukienki*, http://www.newsweek.pl/artykuly/wydanie/936/architektura-sukienki, 9156,1, [data dostępu: 22.03.2011].
78 Cz. Bielecki, *Więcej niż architektura. Pochwała eklektyzmu*, Olszanica 2006, s. 12.

Dążenie do doskonałości

> Nigdy nie osiągniemy perfekcji, nigdy nie można przestać pracować.
>
> — Azzeidneal Alaïa

Przestrzenie kreowane są w wyniku twórczych działań i asymilowanych w procesie zmian kulturowych. Człowiek decyduje o kierunku rozwoju swoich przestrzeni, wyznaczając ich kształty i formy. Wytwory ludzkiej aktywności odzwierciedlają dążenie do stworzenia miejsc doskonałych, pozbawionych lęku i chaosu[79]. Gwałtowny rozwój nauki i techniki budzi też strach i zwątpienie[80].

Lęk wzbudza świat zdominowany przez metal, plastik i maszyny. Maszyny zastępują pracę człowieka albo współistnieją z nim, wypełniając podobne zadania i funkcje. W XXIwieku roboty już nie tylko wykonują automatycznie zaprogramowane czynności, lecz – wyposażone w narządy zmysłów – współtworzą współczesną kulturę jako interaktywne i humanoidalne androidy[81].

Idea sztucznych istot wykonujących ludzkie zadania pojawiała się już w kulturze antycznej Grecji[82]. Pierwszy robot powstał w XVIII stuleciu, inicjując nową erę w dziejach robotyki[83]. W XXI wieku obok robotów w medycynie, przemyśle, rolnictwie i gospodarstwie domowym, odnajduje się androidy obdarzone zmysłami, biorące udział w przedstawieniach i spektaklach, towarzyszące ludziom.

We współczesnej kulturze pojawiają się roboty na deskach scen teatralnych. Japoński reżyser Oriza Hirata na festiwalu w Paryżu pokazał spektakle, na których obok aktorów wystąpiły androidy. „Nadmarioneta" XXI wieku imitowała prawdziwego aktora[84]. W przedstawieniach tego reżysera w ramach projektu *Teatru Androidów i Ludzi* inżynieria robotyczna łączy się z przedstawieniem żywego planu[85]. Jego widowiskom towarzyszy przekonanie, że za dwadzieścia lat roboty na stałe zagoszczą na scenie teatralnej. W fazie eksperymentalnej widzowie przyglądali się pracy niezwykłej maszyny wykonanej w Laboratorium Hiroshi Ishiguro. Jest to android, czyli maszyna wzorowana na ciele i psychologii człowieka (klon właściwej osoby)[86]. Androidyzacja w świecie teatru stanowi nieodłączny element współczesnej kultury. Humanoidalne roboty znajdują się również w muzeach i centrach sztuki[87].

79 „Miejsca szczęśliwe są wolne od rozproszenia, są przejrzyste. Mają środek i są wokół niego skoncentrowane, odcinając się od wszystkiego innego. Jest w nich bowiem jedno wyraźne centrum, nie ma chaosu, ani braku organizacji budzących lęk", por. H. Buczyńska-Garewicz, *op. cit.*, s. 227.
80 Por. F. Fukuyama, *Koniec człowieka*, przeł. B. Pietrzyk, Kraków 2004, s. 29–30.
81 *Czy robot potrafi tańczyć?*, robotyka.com, [data dostępu: 06.04.2015].
82 Por. mit o Argonautach: R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1982, *passim*.
83 Por. J. Honczarenko, *Roboty przemysłowe – Budowa i zastosowania*, Warszawa 2004, s. 15.
84 I. Pluta, *Robot¸ aktor przyszłości¸* „Teatr" 2013, nr 3, s. 8.
85 *Ibidem*.
86 *Ibidem*.
87 Teatr robotyczny w Polsce, http://culture.pl/pl/galeria/pierwszy-na-swiecie-teatr-robotyczny-w-koperniku-galeria, [data dostępu: 07.04.2015].

Rodzi się także wątpliwość dotycząca zastępowania człowieka skonstruowaną na jego wzór maszyną również w innych dziedzinach kultury. Roboty zastępujące aktorów mogłyby także wystąpić wraz z modelami na scenach pokazów mody? Androidyzacja w przestrzeniach mody okaże się odległym, futurystycznym marzeniem, a może kulturowym faktem?

Ludzkie osiągnięcia stanowią ucieleśnienie marzeń o miejscach przyjaznych i szczęśliwych. Z ludzkiej wyobraźni wyłaniają się niezwykłe przedmioty i miejsca. Towarzyszy im stała potrzeba odkrywania, zaskakiwania i tworzenia. Odczucia lęku budzą bezduszne krainy, w których dominuje metal, plastik, szkło oraz maszyny górujące nad człowiekiem. Poszukiwanie idealnej przestrzeni jest procesem trudnym i trwającym od samych początków aktywności człowieka w kulturze: „Tym, co dodaje nam sił jest złudzenie, że następnym razem stworzymy coś naprawdę doskonałego" (Viktor Horsting i Rolf Snoren).

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.20

Tomas Pabedinskas

244—253

Moda jako wyraz tożsamości na scenie subkultury

Katedra Sztuki
Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Witolda Wielkiego w Kownie / Litwa

Niniejszy artykuł stanowi analizę projektu *Subkultury: Tożsamość grupy a indywidualizm członków*, przeprowadzonego przez teoretyka, krytyka oraz fotografa dr. Tomasa Pabedinskasa oraz antropolog dr Rasę Pranskevičiūtė w 2012 roku. Celem projektu było stworzenie platformy autoprezentacji dla członków subkultur i reprezentantów alternatywnego stylu życia. Uczestnicy projektu poproszeni zostali o przybycie do studia fotograficznego i zapozowanie do zdjęć w dowolny sposób. Przeprowadzono z nimi również wywiady, które, w niemal niezmienionej formie, przytoczone zostały w tekście autorstwa Pranskevičiūtė. W tym sensie projekt opierał się na współpracy i w żaden sposób nie ograniczał autoprezentacji uczestników.

Materiały wizualne oraz tekst wydane zostały w formie publikacji pod tytułem *Subkultūra*. Już sama strona wizualna książki ma powiązanie ze sceną subkulturową, jako że autor projektu Gytis Skudžinskas jest aktywnym uczestnikiem alternatywnej sceny artystycznej. W roku 2014 pochodzące z projektu fotografie i teksty zostały wystawione w podziemnym pasażu na jednej z głównych ulic Kowna w ramach ulicznego festiwalu sztuki *Nykoka*. Taki rodzaj ekspozycji pozwolił na ukazanie sposobów autoprezentacji, jakie wybierali członkowie subkultur oraz reprezentanci alternatywnego stylu życia, szerszej publiczności. Pamiętać należy jednak, że niniejszy artykuł nie zawiera szczegółowego studium subkultur, ale skupia się na uniwersalnych zasadach formowania się i prezentacji grup oraz niezależnych przedstawicieli sceny subkulturowej.

Liczni uczestnicy projektu zauważyli, że relacje społeczno-kulturowe nawiązywane w ramach grupy subkulturowej na różne sposoby wzmocniły ich poczucie bezpieczeństwa. Z drugiej strony wielu z nich przyznało, że przynależność do subkultury w pewnym stopniu ogranicza także ich indywidualność. Przekonanie takie wywołuje sprzeczności pomiędzy przynależnością do grupy a postawą indywidualisty. Niektórzy uczestnicy projektu próbują na różne sposoby przezwyciężyć ten konflikt, co jest widoczne w sposobie ich autoprezentacji poprzez modę (rozumianą w szerokim sensie jako złożony kulturowy *signifiant* indywidualności, poglądów oraz statusu społecznego).

Na scenie subkulturowej, podobnie jak w środowisku społecznym w ogóle, istnieją pewne ustalone role społeczne i kulturowe. Socjolog Erving Goffman, który używa terminów związanych z teatrem jako metafor służących do opisywania ról społecznych w życiu codziennym, twierdzi, że sposób ich wyrażania nie jest kreowany przez aktora, ale odgrywany przez niego jako ucieleśnienie społecznie wykształconego „zbiorowego wyobrażenia" tychże ról, które są „faktem samym w sobie". Według Goffmana, dzięki wdrożeniu takiego „zbiorowego wyobrażenia" możliwe jest stworzenie „mniej skomplikowanego systemu identyfikacji", który pomaga jednostce poruszać się po złożonej strukturze społeczeństwa. Jak twierdzi badacz, zachowania jednostek mogą być rozpatrywane jako sposób manifestowania obranych przez nie ról społecznych.

Wygląd osoby, który ma zwiększyć wiarygodność roli społecznej, można określić jako jej „zewnętrze", a najbliższe otoczenie jednostki jako jej „scenerię". Na tę scenerię składa się zarówno fizyczne rozmieszczenie elementów tła, które pełni rolę scenografii, jak i rekwizyty sceniczne ludzkiej aktywności, które definiują poszczególne aspekty tożsamości jednostki[1].

W przypadku pozowania do zdjęcia w studio, sceneria nie może oczywiście być przedmiotem badania i dlatego sposób wyrażania roli społecznej został tu ograniczony do „sposobu bycia" oraz „powierzchowności" lub, innymi słowy, zachowania i wyglądu. Przestrzeń studia fotograficznego izoluje jednostkę od jej codziennego otoczenia, zmusza do uruchomienia samoświadomości oraz refleksyjnej samoobserwacji, a także nakłania do jawnej manifestacji swojej roli społecznej przed obiektywem. „Poprzez sposób patrzenia na tego, kto patrzy (lub robi zdjęcie), korygowanie postury, jednostka prezentuje się w sposób, w jaki pragnie być oglądana, przedstawia swój wizerunek siebie"[2], przekonuje Pierre Bourdieu. Zachowanie przed obiektywem nie jest więc jedynie naturalną czynnością, ale zostaje raczej mniej lub bardziej świadomie odegrane po to, by wcielić się w określoną rolę społeczną i dać obserwatorowi obraz, który będzie stanowił nie tylko reprezentację wizualną, ale także społeczny i kulturowy wizerunek, będący wynikiem publicznej autoprezentacji.

Wszystko to sprawia, że tożsamość wyrażona poprzez role społeczne i prezentowana na fotografiach może być postrzegana jako performatywna. Idea tożsamości performatywnej została powołana do życia przez badaczkę feministyczną Judith Butler, która przekonywała, że „akty, gesty, role, [...] są performatywne w takim sensie, że esencjalna tożsamość, którą mają rzekomo wyrażać, jest w rzeczywistości wytworem fabrykowanym i utrzymywanym poprzez znaki cielesne i inne środki dyskursywne"[3]. Butler wykorzystała koncepcję tożsamości performatywnej dla potrzeb badań genderowych, co zaowocowało proponowanym przez nią rozróżnieniem między płcią kulturową (ang. *gender*) a biologiczną (ang. *sex*). Zdaniem Butler płeć kulturowa może być odgrywana na powierzchni ciała i niekoniecznie musi odpowiadać zakorzenionej głęboko płci biologicznej. Takie postrzeganie tożsamości stało się narzędziem metodologicznym wykorzystywanym nie tylko w *gender studies*, ale także w badaniach innych aspektów ludzkiej tożsamości.

Takie podejście teoretyczne wskazuje również na istnienie wspólnego terytorium między zjawiskiem subkultur i modą. Australijska badaczka mody i tekstyliów Jennifer Craik odwraca tradycyjne rozumienie tożsamości jako wewnętrznego rdzenia jednostki poprzez wykorzystanie idei tożsamości performatywnej w analizie mody.

1 Por. E. Goffman, *Frame analysis. An essay on the organization of experience*, Cambridge, Massachusetts 1974, s. 34–36.
2 P. Bourdieu, *Photography. A Middle-Brow Art*, Cambridge 1990, s. 83.
3 J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nowy Jork, Londyn 1999, s. 173.

Choć autorka nie używa terminu „tożsamość performatywna" *per se*, pisze, że „techniki stylizowania ciała są widoczną i pierwotną formą denotatywną akulturacji". Zdaniem Craik „sposób, w jaki nosimy swoje ciało służy temu, by odpowiednio prezentować się środowisku społecznemu dzięki przemyślanym kodom zachowań modowych. Nasz *habitus* ubierania się kreuje «twarz», która w sensie pozytywnym raczej konstruuje tożsamość niż maskuje «naturalne» ciało czy «prawdziwą» tożsamość[4]. Zewnętrzna autoprezentacja poprzez modę postrzegana jest tu zatem nie jako ekspresja jakiejś istniejącej uprzednio tożsamości, ale jako środek jej kształtowania.

Co ciekawe, zadanie definiowania tożsamości jest udziałem nie tylko (i być może nie w tak dużym stopniu) mody wysokiej, ale także codziennego ubioru, a nawet „zachowań modowych"[5]. Podczas gdy moda wysoka kojarzona jest z kreatywnością i sztuką, „zachowania modowe" odnoszą się do mody ulicznej, która jest częścią codziennej interakcji społecznej. Strój codzienny służy nie tylko celom praktycznym, ale także konstytuuje własny system ubioru, który komunikuje znaczenia społeczne i kulturowe. „Zachowania modowe" mogą być postrzegane jako część opisywanej przez Goffmana roli społecznej, ponieważ pomagają one „artykułować relacje między konkretnym ciałem i zamieszkiwanym przez niego środowiskiem"[6]. Moda codzienna koresponduje również z zasadą zbiorowego wyobrażenia. Podobnie jak rola społeczna, „zachowanie modowe" jest konstruowane, odgrywane i interpretowane w środowisku społecznym zgodnie z kulturowymi i społecznymi schematami, które, choć nabywane w procesie akulturacji, bywają często przyjmowane jako oczywiste i postrzegane jako naturalne.

Jako element roli społecznej wpisujący się w system interakcji społecznych i komunikacji „zachowanie modowe" stanowi ważne medium definiowania i ustanawiania nie tylko osobistej, ale także grupowej tożsamości. Craik zauważa, że „na poziomie ogólnym moda stanowi jedną z technik akulturacji – jest medium, poprzez które jednostki i grupy uczą się odnajdywać wizualnie w swojej kulturze"[7]. Grupy subkulturowe nie są w tej kwestii wyjątkiem. Ich członkowie często manifestują swoją tożsamość przez wyróżniający się wygląd i zachowanie, co pokażą przykłady pochodzące z omawianego w artykule projektu. Zachowania modowe służą niekiedy do ustanawiania relacji z grupą, a czasem także jako wizualna i performatywna manifestacja indywidualności. Co więcej, domena „zachowań modowych" (także na scenie subkulturowej) oraz mody wysokiej nieustannie się przenikają. Warto zauważyć, że moda codzienna nie naśladuje ślepo mody wysokiej, ale raczej wybiera niektóre z jej elementów, by włączyć je do kodu codziennego ubioru, a także ogólnie przyjętego rozumienia bycia

4 J. Craik, *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*, Nowy Jork, Londyn 2004, s. 4.
5 *Ibidem*, *Preface*.
6 Cyt. za: *ibidem*, s. 4.
7 *Ibidem*, s. 10.

modnym. Z kolei „projektanci wciąż szukają nowych pomysłów, tematów i motywów z dziedziny kultury popularnej i subkultur. Jak drapieżne ptaki plądrują gniazda innych systemów mody w procesie *bricolage*'u – wytwarzania nowych wzorców i sposobów działania z kalejdoskopowych elementów rumowiska kultury"[8]. Środki zewnętrznej autoprezentacji – sposób pozowania, gestykulacja, ubrania, tatuaże itp., które świadczą o utożsamianiu się z alternatywnym stylem życia lub przynależności do określonej subkultury, mogą stać się częścią przemysłu modowego i *vice versa*. Dlatego ostre rozróżnienie między alternatywną sceną subkulturową i dziedziną mody właściwie nie istnieje, przynajmniej w kontekście zewnętrznej i performatywnej autoprezentacji.

To samo można powiedzieć o fotografii mody, będącej jednym z najważniejszych mediów, które pozwalają wizualizować i ustanawiać „zbiorowe wyobrażenia" tożsamości osobistych lub grupowych w kulturze nowoczesnej oraz środowisku społecznym. Brytyjska pisarka i kuratorka Charlotte Cotton przekonuje, że fotografia modowa może „służyć jako «pomoc wizualna» opisująca współczesną kulturę młodzieżową, a imaginarium, jakie zaadaptowała, pochodzi spoza gatunku fotografii mody". Na przykład "żywe i osobiste świadectwa kontrkultury oraz niezależnej światopoglądowo młodzieży wprowadziły kierunek do estetyki fotografii, który następnie stał się znany jako styl *grunge*"[9]. Podobnie jak role społeczne lub „zachowania modowe", również fotografia mody zależy od „zbiorowych wyobrażeń" ustanawianych w środowisku społecznym oraz kulturze wizualnej. „Czy to poprzez inkorporację zbioru nowych lub istniejących już *signifiant* z porządku kultury popularnej oraz mediów, czy to przez podejmowanie idei artystycznych i filmowych, fotografia mody całkowicie opiera się na istniejącym już u odbiorcy fundamencie rozpoznawania obrazów"[10], twierdzi Cotton. Innymi słowy, by móc służyć manifestowaniu tożsamości jednostki i komunikować jej postawy, fotografia mody musi działać w ramach (nieważne, jak ciasne lub szerokie mogą one być w poszczególnych przypadkach) rozpoznawanych konwencji społecznych i kulturowych. Jedyną różnicą jest to, że w przypadku fotografii mody zmagamy się nie tylko ze „zbiorowymi wyobrażeniami" ról społecznych, ale także odniesieniami do kultury wizualnej i konwencjami pochodzącymi z innych mediów.

To swoiste przenikanie się zjawisk grup subkulturowych i mody nie oznacza jednak bynajmniej, że subkultury oraz jednostki alternatywne należy rozpatrywać wyłącznie w kategoriach stylu. Zachęca się raczej do spojrzenia na modę jako na coś więcej niż tylko targowisko próżności. W rozdziale wstępnym książki *Subkultura* Pranskevičiūtė pisze, że kształtowanie tożsamości grupowej odbywa się nie nie tylko

8 *Ibidem, Preface*.
9 Por. Ch. Cotton, *State of Fashion*, „Aperture" 216/2014, „Fashion", s. 45–46.
10 *Ibidem*, s. 47.

przez styl (wizualną autoprezentację), ale także „wspólne wartości, zainteresowania i działania, cechy demograficzne (płeć, wiek, narodowość, wyznanie itp.), […] specyficzny język (slang) oraz relację między grupą a jej społecznym środowiskiem […]”[11]. Według Pranskevičiūtė, tak samo jest w przypadku tożsamości jednostkowych, jednostki alternatywne reprezentują nie tylko określony styl noszenia się, ale także stojący za nim światopogląd[12]. Dlatego subkultura sama w sobie staje się niezwykle szerokim pojęciem – opisuje grupy zjednoczone tym samym oglądem świata, który wyraźnie wyróżnia je na tle szerokiego środowiska społecznego[13].

Niektórzy uczestnicy projektu manifestowali swoje poglądy oraz wartości poprzez odgrywanie przed aparatem utrwalonych ról społecznych i, jak wynika z przeprowadzonych z nimi wywiadów, nie odczuwali żadnego niepokoju z powodu ograniczonej w ten sposób indywidualności. Takie „zbiorowe wyobrażenie” odgrywanej tożsamości funkcjonuje w różnych subkulturach. Na przykład Ananda (il. 1) w czasie, kiedy brała udział w projekcie, była nie tylko studentką filologii angielskiej, ale także praktykującą członkinią grupy religijnej Świadomości Kryszny. Prezentowała swoją przynależność do tej subkultury religijnej poprzez tradycyjny strój, biżuterię oraz sposób pozowania. Zakonnica katolicka Gražina (il. 2), która złożyła pierwsze śluby w podziemiu w czasach sowieckich także zaprezentowała się w sposób, który prymarnie komunikował nie jej indywidualność, a właśnie status zakonnicy.

Prezentacja wspólnych wartości wydaje się ważniejsza od indywidualnych, także w kulturach związanych z nacjonalizmem. Rolandas, członek Starożytnego Bałtyckiego Bractwa Wojennego „Vilkatlakai” (il. 3) pozował ubrany w starożytną zbroję, która wyraźnie wskazuje na wagę historii, państwowości, korzeni tożsamości narodowej, podczas gdy jego wywiad zdradzał determinację do utrzymania tych wartości w dzisiejszych czasach. Podobnie, choć nie dokładnie tak samo, idee oraz światopogląd wizualizowane są i komunikowane w tekście wywiadu ze *skinheadem* Vytautasem (il. 4). Pas militarny, szelki i inne elementy ubioru wyraźnie korespondują z międzynarodowym „zbiorowym wyobrażeniem” subkultury *skinheadów*, podczas gdy treść narodowa jest przekazywana przez tatuaż tarczy herbowej oraz flagi w niezmienionej formie. W przeciwieństwie do przykładu drugiego, ucieleśnienie „zbiorowego wyobrażenia” subkultury *skinheadów* prezentowane przez Juliusa było bardziej subtelne i zindywidualizowane (il. 5). Inne osoby biorące udział w projekcie krytykowały relatywnie wąską identyfikację z określoną subkulturą lub grupą i próbowały modyfikować istniejące „zbiorowe wyobrażenia”, odgrywając przed aparatem bardziej zindywidualizowaną rolę oraz prezentując swoje indywidualne tożsamości. Indywidualizacja ta manifestowała się na kilka sposobów w toku trwania projektu.

11 T. Pabedinskas, R. Pranskevičiūtė, *Subkultūra,* Kowno 2012, s. 7.
12 *Ibidem*, s. 10.
13 *Ibidem*, s. 7.

Między członkami jednej subkultury istnieją wyraźne różnice, które widoczne są oczywiście w zewnętrznej autoprezentacji uczestników projektu. Na przykład motocyklista Regimantas (il. 6) określił się jako litewski patriota, ale wyraził również przekonanie, że wpływy, które ukształtowały subkultury w jego kraju ojczystym pochodzą z Zachodu. „Dlatego wszystko, w co kiedykolwiek wierzyłem i wszystko, czego subkultury w tym kraju mnie nauczyły, sprawdziłem w praktyce, mieszkając w Stanach Zjednoczonych”[14], mówi Regimantas. Wspomina także swoje relacje z różnymi innymi subkulturami, w tym metalową, folkową, punkową i hipisowską. Jego osobiste doświadczenie oraz rozumienie subkultury motocyklistów zostaje wyrażone nie tylko w wywiadzie, ale także przekazywane przez wygląd, na przykład przez *T-shirt* z flagą USA i orłami. Inny motocyklista, Davidas (il. 7) wśród innych ważnych dla niego wartości wymienia patriotyzm i miłość do ojczyzny. W jego autoprezentacji jako motocyklisty (skórzana kurtka, flaga litewska) nie znajdziemy odniesień do Zachodu ani innych subkultur, jak to jest w przypadku Regimantasa.

Nawet wewnątrz jednej konkretnej grupy subkulturowej zdarzyły się przypadki zindywidualizowanej autoprezentacji. Na przykład strój Benasa, lidera nieformalnej chrześcijańskiej grupy subkulturowej „Army 777”, będącego jednocześnie dziekanem Wydziału Teologii Katolickiej na Uniwersytecie Vytautas Magnus oraz wokalistą zespołu metalowego Quest Rising, zawierał odniesienia do militariów (il. 8), podczas gdy inny członek tej samej grupy Paulius (il. 9) połączył elementy religijne (*T-shirt* z napisem *Rockin' for Christ*) ze stylem punkowym (fryzura, łańcuchy, spodnie). Wśród uczestników projektu były także osoby, które ukształtowały swoje indywidualne tożsamości, przechodząc przez różne konteksty subkulturowe na przestrzeni czasu. Edvardas opowiedział nam swoją osobistą historię (il. 10):

> Już jako nastolatek poszukiwałem ciekawych sposobów estetycznej autoekspresji. Z jednej strony szukałem akceptacji w grupie rówieśniczej, a z drugiej tęskniłem do przynależności do grupy społecznej lub subkultury, jak to często bywa w okresie dorastania. Na dłuższą metę nie znalazłem jednak długofalowego spełnienia w żadnej z tych grup. Próby bycia punkiem, gotem itp. przyniosły mi zarówno pozytywne, jak i negatywne doświadczenia, zachęciły mnie do różnych eksperymentów i, jak sądzę, doprowadziły do w miarę niezależnego rozwoju osobowości oraz do ciągłej zmiany jej estetycznej ekspresji.

Ciągły proces autoidentyfikacji oraz poszukiwanie sposobów uzewnętrznienia swojej indywidualności wpisane jest także w wygląd Edvardasa. Różnorodne aspekty jego autoprezentacji nie składają się na spójną całość, ale raczej odnoszą się do różnych kontekstów: dżinsowe spodnie i buty sportowe to elementy stylu *grunge*, farbowane włosy

14 *Ibidem*, s. 109.

mogą sugerować subkulturę punkową, a *T-shirt* ma wzór industrialnego zespołu metalowego. Podsumowując, w tym właśnie ujawnia się płynność subkulturowej tożsamości, której istotę stanowi nie jasno definiowalne „zbiorowe wyobrażenie" określonej roli społecznej, ale raczej indywidualna mieszanka różnorodnych odniesień kulturowych.

Niektórzy z uczestników projektu starali się wyrazić swoją indywidualność nie poprzez zewnętrzną autoprezentację, ale postawę i światopogląd. Na przykład Rolas (il. 11) wyjaśnia:

> Subkultury wywarły na moje życie ogromny wpływ. Ale nie chodzi o punków albo heavy-metalowców. Najbliżej było mi do hippisów. Jakiś czas temu ta ideologia była w modzie, a każda moda jest głupia. Miłość, wolność, narkotyki – to dobra zabawa na krótką metę. Ale teraz też nie jest źle. Nie pozostały już żadne mody, nie ma znaczenia, czy jest się hipisem czy fanem metalu. […] Teraz, kiedy jestem starszy, mogę być wolny z dala od subkultur. Wszystko można wyrazić jednym słowem – wolność. Subkultury wyrażają swoje pragnienie wolności, tęsknotę za możliwością bycia sobą. Ludzie po prostu się nie boją. To jest najważniejsza rzecz. W tym miejscu wszyscy się spotykamy[15].

Tutaj natykamy się na bardziej tradycyjną koncepcję subkulturowej i jednostkowej tożsamości, według której wewnętrzne przekonania, postawy i światopogląd są ważniejsze niż zewnętrzna autoprezentacja. Rolas kwestionuje wagę „mody" nie tylko jako formy wyglądu i zachowania, ale także jako stylu życia. W konsekwencji oznacza to również (niemożliwą?) negację jakiegokolwiek „zbiorowego wyobrażenia" roli społecznej, a także jego modyfikacji jako środka interakcji społecznej. Jednakże nawet najbardziej zindywidualizowana adaptacja lub modyfikacja roli społecznej odgrywana jest jako zachowane odświeżone, które może być ponownie aranżowane z każdym kolejnym powtórzeniem. Według teatrologa Richarda Schechnera działania niosące za sobą określone znaczenie składają się z oddzielnych cząstek, które określić można jako najmniejsze jednostki świadomie kontrolowanego zachowania. Oddzielone od szerszych schematów zachowania, takie cząstki mogą być aranżowane ponownie podobnie jak klatki filmowe w procesie montażu – mogą być wykorzystywane do tworzenia nowych akcji. Jednakże także przearanżowanie nie jest mechaniczne, jest autorefleksyjne i zależy od specyficznego kontekstu kulturowego.

Co więcej, najmniejsze jednostki świadomie przywracanego zachowania, raz oddzielone od jednego kontekstu i na nowo odegrane w innym nabierają nowych znaczeń, ale częściowo utrzymują stare znaczenie, które ukształtowało się w określonym środowisku społeczno-kulturowym. Ta sama zasada działa w przypadku wyglądu.

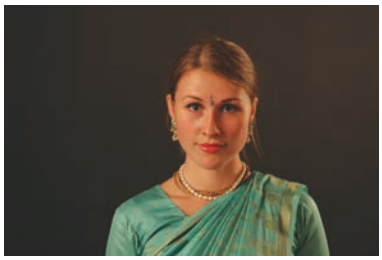
15 *Ibidem*, s. 103.

Moda uliczna subkultur napędzana jest przez ten sam „proces *bricolage'u*, kreację nowych wzorców i form z kalejdoskopowych skrawków i kawałków rumowiska kultury" co w przypadku mody wysokiej. Jedyną różnicą między dwoma polami autoprezentacji jest to, że projektanci przekraczają granice hierarchiczne między wysoką i codzienną modą a członkowie subkultur oraz alternatywne osobowości eksplorują pejzaż różnych społecznych i kulturowych kontekstów zapożyczając od nich elementy sposobu, w jaki prezentują swoją osobistą tożsamość.

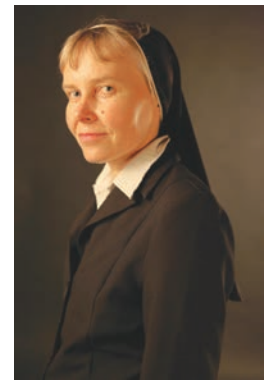
Zdjęcia wykonane podczas trwania projektu również odzwierciedlają te splecione ze sobą odniesienia do różnych kontekstów. Pod względem stylistycznych odrzucają one konwencje fotografii *glamour*. Przygaszone światło, stonowane kolory, zużyte tła i niewyretuszowane końcowe fotografie nie zgadzają się z *mainstreamową* fotografią modową. Z drugiej strony na fotografiach uwiecznione zostają nie tylko sposób pozowania i wygląd, na które składają się odniesienia do różnych kontekstów subkulturowych, ale w niektórych przypadkach ujawniają także sposoby autoprezentacji ustanowione przez kulturę popularną, na przykład ręce podniesione nad głowę, oglądanie się za ramię itp. Tak więc język wizualny tych zdjęć również składa się z odniesień do różnych kontekstów kulturowych.

Podsumowując, można powiedzieć, że scena subkulturowa oraz reprezentanci alternatywnego stylu życia, którzy się z nich wywodzą prezentują swoje tożsamości w kontekście ról społecznych, a moda – w szerokim sensie – jest częścią tych ról. Niektórzy uczestnicy projektu odgrywają swoje role zgodnie ze „zbiorowym wyobrażeniem" ustanowionym w określonych subkulturach. Jednakże większość z nich modyfikuje role społeczne ustanowione na scenie subkulturowej wraz z każdym indywidualnym odegraniem. Tym sposobem pojawiło się rozwiązanie (jakkolwiek niepełne) sprzeczności między przynależnością do grup subkulturowych, a potrzebą zaprezentowania swojej osobistej tożsamości. Taka poszerzona, choć wciąż ograniczona w swojej formie wolność autoprezentacji zostaje ustanowiona poprzez mieszanie i rekontekstualizację istniejących już subkulturowych modeli mody.

1



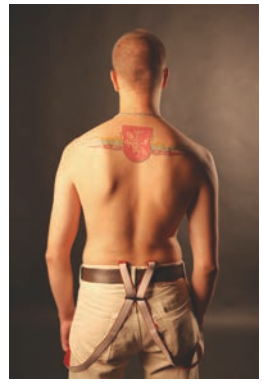
2



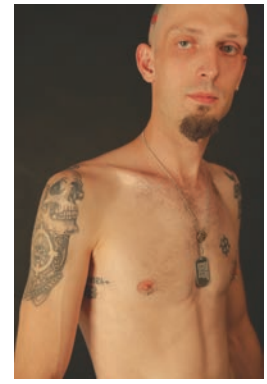
3



4



5



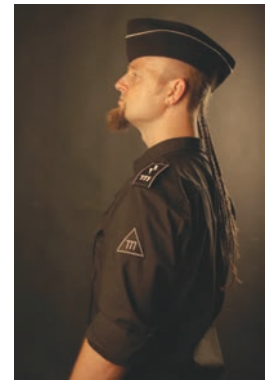
6



7



8



9



10



11



R / V

Czytanie obrazów

254—293

fot.
PAWEŁ_FABJAŃSKI
>
Karolina K. / ModelPlus
www.fabjanski.com



https://doi.org/10.18778/8088-155-6.21

Joanna Ślósarska

256—**263**

Triksterowski strój Anny Phreedom Messenger

Katedra Teorii Literatury
Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki

Anna Phreedom Messenger to jedna z siedmiu pierwszoplanowych postaci w powieści Hala Duncana *Welin* i *Atrament*[1]. Reprezentuje ona model ponowoczesnej, żeńskiej persony, której egzystencja rozpięta jest między kulturowym wzorem kompetentnej dziedziczki i strażniczki kultury, a zarazem anarchizującej, popkulturowej dziewczyny i sprawnej informatyczki uwikłanej w opresyjne struktury społeczne. Narrator powieści konstruuje swoją bohaterkę nie tylko jako figurę personalną, ale także – za pośrednictwem fabuły i akcji – jako zbiór kulturowych ikon odsłaniających aktualną fazę dyskursu ideologicznego wokół dystrakcji między zbiorowością a indywidualnością, rytualizmem a anarchizacją utrwalonych kodów komunikacyjnych, a także - między standaryzacją kulturowych wzorów osobowych a tendencją do indywidualnej autokreacji osób. Jednym z istotnych składników formowania ideologicznego dyskursu w powieści Duncana jest strój Anny Phreedom. Narrator *Welinu* zakłada możliwość kreowania i odbioru stroju jako rozszerzonej projekcji tożsamości postaci. W efekcie strój rozwija przestrzeń wewnętrzną bohaterki i staje się odmianą kodu komunikacyjnego. Kod ten zawiera odniesienia symboliczne, mitologiczne, magiczne, zamaskowane pod pozornie nieznaczącymi detalami ubioru, a w istocie stanowiącymi specyficzny rodzaj pisma kultury w jego historycznych i aktualizujących się kontekstach. Dla odbioru owego pisma niezbędne jest profilowanie określonych wspólnot wyobrażeniowych i interpretacyjnych, dysponujących możliwościami deszyfracji obrazów i znaczeń. Tym samym modelka i widz/spacerowicz/czytelnik tworzą układ sekretnych zwierciadeł, specyfikując przestrzeń publiczną jako znaczącą (dla nich) lub pozbawioną znaczeń (dla przygodnych i wykorzenionych z tradycji użytkowników życia). W szerszym kontekście kulturowym, uruchomionym w powieści[2], jest to także problem historyzacji psyche i celowości kreowania zdarzeń,

1 H. Duncan, *Welin. Księga Wszystkich Godzin: 1,* przeł. A. Reszka, Warszawa 2006; *idem*, *Atrament. Księga Wszystkich Godzin: 2,* przeł. A. Reszka, Warszawa 2007.

2 W warstwie odwołań kulturowych, powieść Duncana stanowi zbiór cytatów i klisz z tekstów sumeryjskich (*Enuma Eliš, Gilgamesz, Nergal i Ereškigal* oraz zachowane fragmenty mitu o zejściu Inany/Isztar do świata podziemnego). Obok nich wykorzystana jest kolekcja aluzji i przytoczeń odwołujących do archaicznych ksiąg sakralnych, mitologii oraz literatury różnych kultur. Pojawia się więc religia orficka, mity egipskie i greckie (zwłaszcza mit o Prometeuszu z licznymi inwariantami), *Tora i Nowy Testament* wraz z tekstami apokryficznymi, perska *Awesta,* starohinduska *Atharwaweda,* hinduskie szkoły tantry i jogi, prekolumbijska księga *Popol Vuh*, *Koran,* mitologia skandynawska i germańska, celtycka (mit Białej bogini). Z odwołaniami do późniejszych tekstów literackich (m.in. takich autorów, jak Wergiliusz, Szekspir, Milton, Molier, La Fontaine, Blake, Lorca, Cortazar, Joyce, Burroughs, Bester, Lovecraft, Stephenson, Stevens, Moorcock, Pinter, Borges) łączone są teksty filozoficzne Arystotelesa i Platona, traktaty alchemiczne, gnostyczne, kabalistyczne. Równolegle narrator wprowadza XX-wieczne idee z nauk psychologicznych (koncepcje Freuda, Reicha, Junga, Adlera), matematyczno-przyrodniczych (zwłaszcza fizyka kwantowa i mezoskopowa, teoria strun i nanotechnologia) oraz najnowsze inspiracje czerpane z techgnozy, nadbudowanej nad kulturą nowych mediów (metaforyzacje oprogramowania, pamięci, bitmitów, sieci, bazy danych, ścieżki dostępu, programisty, nawigatora i nawigacji). Trzecia warstwa świata przedstawionego – zakładana jako kompatybilna z dwiema poprzednimi – to reprezentacja historii, obejmująca dość szczegółowe odwołania do aktualnych zdarzeń społecznych i politycznych.

jako tzw. „odegrań" archetypicznych ról w typowych sekwencjach dramatycznych[3]. Anna Phreedom Messenger urodziła się w ostatnich latach XX wieku w rodzinie aktywistów, których polityczne poglądy ukształtowały się wraz ze śmiercią starych ideałów, między 11 września a Guantanamo, w wieku ludobójstwa, dżihadu i informatyzacji. Jest programistką, „która ukradła tablice przeznaczenia i ocala znaki"[4]. Równocześnie – Anna to także Inana, wędrująca w posągach i pietach, w ikonach, kartach do tarota, królowa niebios i nierządnica; to Nisaba, Isztar, Izyda, Kolombina, Anestezja, matka Pierrota, „króla łez i syna smutku"; to „Cyfrowa Dama" z wirtualnej przestrzeni, powołana, by odczuwała i płakała za Annę.

1. Anna Phreedom Messenger – nowomedialna Nisaba

Jedną z najistotniejszych figur kulturowych wpisanych w postać Anny jest Nisaba, mezopotamska bogini pisma, liczenia i wiedzy, córka boga nieba An, trzymająca „tabliczkę przeznaczenia" z *lapis lazuli*. Nisaba zamieszkiwała Dom Gwiazd (Dom *Lapis Lazuli*), była mierniczką niebios i ziemi, założycielką cywilizacji, dysponującej świętymi znakami wiedzy i praw. Anna Phreedom Messenger, jako programistka, zafascynowana jest przede wszystkim najmniejszymi jednostkami oprogramowania i bitmitowej pamięci zbiorczej, pozwalającej organizować i grupować informacje w założonym, oczekiwanym porządku. Powieściowe bitmity to pełzające symbole, które znalazły linie uskoku, rozłupały rzeczywistość i odsłoniły wymarłe światy. Są złożone z krwi nieżyjących enkin i nanomaszyn. Ich hybrydalne istnienie interpretuje Phreedom jako zdradę wobec własnego stwórcy. Bitmity zapragnęły poznać smak ludzkiego życia i cierpienia, ale wobec tego, jak sądzi Phreedom, nie mają własnego, skrytego planu działania, „jedynie elementarną potrzebę reagowania na każdy głos, służenia, dawania ludziom tego, czego potrzebują: władzy, wolności, sprawiedliwości, zemsty, prostego życia, chwalebnej śmierci"[5]. Na poziomie wyższej organizacji informacyjnego komunikatu (pismo) także zasada budowania i odczytywania tekstu, przejęta jest przez Annę z nowych mediów. Tekst zwizualizowany na ekranie to jedynie mapa możliwych połączeń ikon i znaczeń oraz sugestia wykreowania semantycznych szlaków. Szlaki te zagęszczają ukryte sieci znaczeniowe, strukturują i hierarchizują stopniowo trajektorie znaków w formie wielowarstwowego tekstu. Zasada linearnego czytania traci sens – informacyjność komunikatu jest bowiem wyłącznie potencjalna. Podjęta przez Annę idea transgresyjnych praktyk zwijania i rozwijania granic „ja" jako personalnego tekstu,

3 Por. R. Kuhns, *Strręczycielstwo i akuszeria. Refleksje o sztuce i psychoanalizie,* [w:] *Psychologia i kultura na progu trzeciego tysiąclecia,* N. Ginsburg, R. Ginsburg (red.), przeł. A. Jankowski, Poznań 2002, s. 105–122; J. Toews, *Historyzacja psyche psychohistorii. Komentarz do artykułów Loewenberga i Juareza-Orozco,* [w:] *ibidem*, s. 111.

4 H. Duncan, *Welin..., op. cit*, s. 176.

5 H. Duncan, *Atrament…*, *op. cit*., s. 152, 205, 284, 311.

składania i rozkładania obrazów cech psychofizycznych, by nieskończenie skanować swoje możliwości istnienia i działania (powiększać/natężać, zmniejszać/osłabiać, nakładać, transformować w tle, powielać, rzutować, obracać) jest podstawowym sygnałem dyskursu z tradycją pisma w kulturze. Pismo to pierwotnie ekspresja bóstw, część stworzenia świata. Rytualne znaki żłobione w kamieniu „Bożym palcem" posiadały magiczną i symboliczną moc błogosławienia i przeklinania świata, skrywania i odsłaniania prawdy, podtrzymywania i niszczenia życia, zapisywania i wymazywania ludzkich imion jako sygnatur gwarantujących egzystencję. Zapisywanie znaków dokonywało się także w ciele ofiarnych zwierząt, w ich wnętrznościach – płucach nerkach, sercach, a zwłaszcza wątrobach. Wnętrzności zwierząt, jako „tabliczki do pisania", służyły na Bliskim Wschodzie (ale także w tradycji greckiej) do praktyk wróżebnych[6]. W tradycji egipskiej, pismo (znaki Thota, opiekuna Ozyrysa i pomocnika zmarłych) to *ta hieroglyfica* – święte, żłobione znaki. Thot, *Pan Hieroglifów* i magii, spisał swoją wiedzę (kalendarz, arytmetyka, geometria, rysunek, muzyka, prawo i magiczne formuły dające władzę nad bogami i ludźmi) w księdze, którą zamknął w szeregu skrzyń pod strażą gadów, skorpionów i wiecznego węża, a następnie zatopił ją w Nilu. Krewna Thota, Seszat (eg. Tajemnica), była boginią pisma i tajemnicy, kronikarką świata i Panią budowniczych, przełożoną Domu Ksiąg, dzierżącą pręt liścia palmowego (lub trzcinę i paletkę pisarską). Odziana w skórę pantery, z ozdobą na głowie w formie siedmiopromiennej gwiazdy i dwóch piór sokoła na łuku ponad gwiazdą, wytyczała sznurem mierniczym plan przy zakładaniu świątyni[7]. W twórczości Duncana parę tę dublują przede wszystkim mezopotamskie bóstwa Nabu i Nisaba, Anunnaki i Tiamat oraz Anna i jej brat.

2. Anna i naszyjnik z kości kurczaka

Anna Phreedom Messenger „ma trzy konkurujące ze sobą zestawy pamięci: motocyklowej dziewczyny wieku informacji, małomiasteczkowej księżniczki nowej epoki kamiennej i… kogoś jeszcze. Trzecia egzystencja jest trochę rozmyta, chaotyczna, niespójna; to egzystencja zmarłej, ukazana fragmentarycznie w snach i legendach, cieniach i odbiciach rzeczywistości. Trzy tysiące lat fuzji i przemian w zbiorowej świadomości, w *Welinie*. Trzy milenia albo trzy dni, trzy eony pozostawania jedynie historią opowiadaną wciąż na nowo i zmienianą przy każdym powtórzeniu, wykorzystywaną ponownie, nadużywaną. Przywracaną"[8].

6 R. Jaros, *Deuteronomium jako "księga" w kontekście kultury piśmienniczej starożytnego Bliskiego Wschodu*, Kraków 2011, s. 397.

7 Por. J. Lipińska, M. Marciniak, *Mitologia starożytnego Egiptu,* Warszawa 1986, s. 205–208; A. Niwiński, *Bóstwa, kulty i rytuały starożytnego Egiptu,* Warszawa 2004, s. 284, *Bogowie, demony, herosi. Leksykon*, Z. Pasek (red.), Kraków 1996, s. 241; G. Rachet, *Słownik cywilizacji egipskiej,* przeł. J. Śliwa, Katowice 1994, s. 320; M. Lurker, *Bogowie i symbole starożytnych Egipcjan,* przeł. A. Łukaszewicz, Warszawa 1995, s. 191.

8 H. Duncan, *Welin*, *op. cit*., s. 176.

Szczególnie nacechowane w powieści elementy stroju Anny to naszyjnik i krzyżyk z kości kurczaka, plastikowe koraliki i t-shirt ze złotym nadrukiem. Kontekst, w jakim detale te są przywołane, stanowią mity o zejściu Isztar/Inany do świata zmarłych. Sumeryjski i babiloński mit (zachowany w dwóch odpisach z biblioteki Asurbanipala w Niniwie) zawiera motyw przekraczania siedmiu bram podziemnego świata. Warunkiem przedostania się do sanktuarium bóstwa śmierci było zdejmowanie przez boginię kolejnych składników stroju – diademu, kolczyków, naszyjnika, napierśników, łańcucha, bransolet oraz szaty identyfikowanej symbolicznie jako „szata życia”[9].

Isztar/Inana nigdy nie wraca ze świata zmarłych – żywi to jej wysłannicy, zastępcy, personalne symulacje, których zadaniem jest przywracanie światu siły, miłości i wolności. W powieściowej fikcji królewską „szatę życia” zastępuje t-shirt ze złotym nadrukiem. Talizmatyczny naszyjnik z karneoli i *lapis lazuli*, w którym Inana schodziła do otchłani, zmienia się w naszyjnik z krzyżykiem zrobiony z kości kurczaka, łańcuszek Inany i Seszet to koralikowa ozdoba.

Konstruując obrazy i zdarzenia Duncan świadomie wymusza poszukiwanie ciągłości, analogii i dyskursywności pomiędzy detalami stroju a ich ukrytą symboliką, mitologizacją i kontekstami historycznymi. Prezentowana fabularyzacja stroju zbliżona jest do dizajnerskiej praktyki brandingu, rozszerzającej markę sensoryczną o specyficzne transkrypcje znaków kulturowych i religijnych jako składowych marki[10]. Dokonuje się proces wykorzystania informacji z percepcji obiektu, oczywistego i znanego, na obiekt nieznany, źródłowy lub funkcjonujący w odmiennych kodach kulturowych. Zgodnie z greckim znaczeniem słowa *synektikós*, proces taki oznacza łączenie idei i przedmiotów, które nigdy przedtem nie współdziałały i wydaje się, że nie pasują do siebie. W efekcie następuje zmiana codziennego sposobu patrzenia i reagowania ludzi na otoczenie. Poszukiwanie rozwiązań problemu dzieje się w atmosferze intelektualnej gry. Synektyka może, ale nie musi się opierać na jakiejkolwiek pierwotnej analogii, gdyż analogia może być dopiero efektem skutecznie zastosowanej synektyki[11]. Kreowana analogia bezpośrednia, symboliczna, personalna i fantastyczna zawiera elementy kompresji znaczeń, co wpływa z jednej strony na utratę pewnych treści (zasada irrelewancji) oraz nadwyżkę innych (zasada redundancji). Algorytmy kompresji są jednak czytelne w prezentowanych ciągach ikonicznych, a ich obecność może podkreślać osobliwy i dziwaczny składnik zachowań czy też stroju. Taką funkcję spełnia w powieści Duncana niestandardowy naszyjnik z kości kurczaka. Uruchomiona zostaje w ten sposób triksterowska gra w zasłoniętego ibisa i odsłoniętego kurczaka. Czczonego w Egipcie ibisa przedstawiano na malowidłach ściennych

9 Por. K. Łyczkowska, K. Szarzyńska, *Mitologia Mezopotamii*, Warszawa 1981, s. 244–248; O. Drewnowska-Rymarz, Z. Wygnańska, *Ludy Mezopotamii*, Warszawa 2007, s. 114–115.
10 Por. M. Lindstrom, *Brand Sense. Marka pięciu zmysłów,* przeł. B. Salbut, Gliwice 2009, s. 212–218.
11 Por. W.J.J. Gordon, *Synectics: The Development of Creative Capacity*, State College 1973, s. 33–133.

i w hieroglifach, uważając go za zwiastuna cykli księżycowych. Ibis wyrażał dynamikę czasu, zmienność i sposoby kontrolowania zmian. Był mumifikowany w Egipcie jako symbol boga Księżyca, czyli wspomnianego już Thota. Jako sędzia umarłych, Thot ważył po śmierci serca ludzi, rozstrzygając udział dobra i zła w ich życiu. To właśnie Thot nauczył Izydę wpływania na niekorzystne zdarzenia. W kosmogonii ozyriackiej towarzyszył jej jako brat[12]. W mitologii greckiej Thota identyfikowano z Hermesem jako późniejszym odpowiednikiem szelmowskiego prawzoru Trikstera.

3. Hermesowa Dama

Nazwa „Hermes" to w istocie nazwa procesu. Niepersonalny charakter tej nazwy podkreślił Karl Kerényi, wprowadzając pojęcie „coś" i pytając o zasadę tego „czegoś", które Grecy nazwali Hermesem[13]. Jest to figura „tego, co dzieje się teraz i tutaj" wobec ustanowionego „tam", w czasie niehistorycznym; tego, co my podejmujemy tutaj wobec zastanego słowa i ładu rzeczywistości. Hermes jest tym, który umieszcza się na granicach między skrajnościami; nie usuwa ich, ale znajduje szczeliny, ścieżki, punkty styczności między najbardziej nawet niewspółmiernymi jakościami i stanami rzeczywistości.

Zdaniem Erika Davisa, postmodernistyczny Hermes to święty ironista albo wizjonerski sceptyk, oscylujący na granicach między racjonalnym a magicznym postrzeganiem świata, między mitem a historią i empirią nowoczesności, między czystą inteligencją produkującą fantazmaty, a rozumem współpracującym z laboratorium zmysłów, osadzającym nas w realności. Przypisywany Hermesowi status istoty liminalnej, poruszającej się na obrzeżach i granicach, inspiruje dziś zainteresowanie historiami alternatywnymi, teoriami spisku, paranormalnymi zjawiskami, fantastyką naukową. Davis podkreśla, że Hermes to ponowoczesne bóstwo („boski inżynier") informatyki i komunikacji, a zatem także bóstwo Anny Phreedom jako programistki. Hermes to wysłannik, który pomaga odkryć archetypalne powiązanie pomiędzy magią i techniką, reprezentuje wyobraźnię dającą dostęp do funkcjonalnej struktury wszechświata[14].

Ponowoczesny Hermes, którego funkcje przejmuje powieściowa Anna, wyrażają się w takich zasadach działania, jak kreowanie nieliniowych porządków we wszelkich sferach rzeczywistości (także w języku), zamaskowanie w różnorodnych personach, subiektywizacja i ekspansja wolnej woli, relatywizacja biegunowych wartości i zacieranie ich granic. Anna „jest intrygantką z natury, w każdym wcieleniu zawsze

12 *Mała encyklopedia kultury antycznej*, Z. Piszczek (red.), Warszawa 1966, s. 314.
13 Por. K. Kerényi, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 5–8.
14 E. Davis, *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*, przeł. J. Kieruj, Poznań 2002, s. 299.

starała się przechytrzyć los; jako Phreedom szukała luk w czasie i przestrzeni, jako Inana szukała luk w prawach ustanowionych przez Enki. Właśnie dlatego przed wiekami ukradła Tabliczki Przeznaczenia. Wiedziała, że Enki je odzyska, ale chciała na nie spojrzeć, żeby zobaczyć, czy znajdzie… wyjście. Czekała przez trzy tysiące lat. Dlatego teraz pozwala aniołom i królowej zmarłych wykonać wszystkie ruchy w grze, która została napisana dawno temu[15].

Tworząc postać Anny Phreedom Messenger, narrator powieści Duncana proponuje rewizję redukcyjnych modeli kobiety w kulturze, a zarazem – tę samą rewizjonerską rację kieruje ku samym kobietom, pytając je o zakres ich samoświadomości lub inaczej – o sekret chwili, w której wyjmują z szaf stroje i ozdoby czy też wkraczają w przestrzeń wirtualną.

4. „Strój wewnętrzny" jako tekst gry o „ja" w komunikacji zbiorowej

Temat rozwijania przestrzeni wewnętrznej, stymulującej zmienność kodów reprezentacji w formie znaków ikonicznych, wpisuje narrator *Welinu* w hipotezę ścisłej zależności bohaterów, współtworzących hybrydalną, jedną postać[16]. Jack, Puk, Anna, Joey, Don, Fox, Finnan to być może, jak sugeruje narrator, jedna tożsamość, jedna dusza roztrzaskana na kawałki wcielająca się w pozornie odrębne istoty. W świecie przedstawionym *Welinu* i *Atramentu* zmiana działania jednego bohatera prowokuje natychmiast reakcję pozostałych, również w sensie zwierciadlanych projekcji „ja" ustanawiających „Innego" w nas. Wzorcem struktury personalnej w powieści Duncana jest ponadosobowa zasada emanacji „wielkiej siódemki", którą narrator identyfikuje z epifanią Sebittich (siedmiu bogów), siedmiu Anunnakich, siedmiu mędrców dających Sumerowi kulturę, siedmiu boskich mocy i siedmiu demonów, siedmiu dusz w ludzkiej istocie, które razem składają się na jednostkę. Motyw „wielkiej siódemki" jest kluczowy w wyprawie za siedem gór Gilgamesza z Enkidu, i w późniejszej, zwycięskiej walce Gilgamesza z demonem Humbabą. Szamasz (bóstwo słońca) wspiera herosa siedmioma wichrami i siedmioma mocami (lew, żmija, smok, płomień, wąż, potop, piorun),

15 H. Duncan, *Welin*, *op. cit*., s. 186.

16 J. Ślósarska, *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej,* Kraków 2012, s. 44–49. Konstruując postać narratora, strukturę personalną i chwyt odgrywania ról, Duncan nawiązuje także do filmu Johna Hustona *Lista Adriana Messengera* (1963). Filmowy i literacki Messenger, obaj są autorami tajemniczego, zaszyfrowanego rękopisu, w którym zostały podmienione strony. Filmowy Messenger pozostawia tajemniczą fotografię grupy osób, pozornie nie związanych ze sobą, które giną w dziwnych okolicznościach. Bohaterowie filmu Hustona są zamaskowani, odgrywają role innych osób, by przetrwać, rozwiązać tajemnicę rękopisu Messengera i jego ostatnich, przedśmiertnych słów. W zakończeniu filmu wykorzystany jest chwyt deziluzji - bohaterowie zdejmują maski, w których kreowali swoje persony i ujawniają pozorną tożsamość; pozorną, gdyż odsłaniają się przecież tylko jako aktorzy grający przydzielone im role.

przeciwko którym Humbaba ciska siedem błysków. Mimo zwycięskiej walki herosa, Ellil, boski strażnik Humbaby, rozgniewawszy się na bohaterów, łączy ponownie siedmiokrotną siłę zła ze zjawiskami natury i kultury[17]. Wielkie siódemki reprezentuje również układ planet i siedem broni Nergala, a w doświadczeniu herosa Gilgamesza – siedem dni i siedem nocy rozpaczy po śmierci przyjaciela. Liczba „siedem to ukryty Bóg, Mroczny Bóg, rozdzielony na siedem dusz"[18]. W świecie powieściowym działa siedmiu bohaterów, rozpoznających się przez urwane frazy, strzępy słów, pojedyncze gesty, szczegóły stroju. Ich imiona (jako „sygnatury" i „znamiona") zmieniają się w zależności od sytuacji. Tym samym – każde spotkanie bohaterów to rodzaj gry *w* „jawne/zakryte", w której funkcję podstawową spełnia tekstualizacja osobistej i kulturowej pamięci. Nie chodzi tutaj o interpretację tekstu pamięci jako źródła traumatycznych doświadczeń, obsesji czy kompulsywnych zachowań lub tekstu przedmiotów jako złożonej projekcji osobowości, lecz o możliwość skutecznego, kreacyjnego sterowania pamięcią oraz rozpoznawania przedmiotów jako znaków polowego zdarzenia w przestrzeni zewnętrznej. Tak zinterpretowane zjawisko synchroniczności staje się obrazem siły, kształtującej egzystencję grupy postaci, ponawiającej wspólny wzorzec reakcji. Chwyt ten w świecie tekstowych wyobrażeń podkreślony jest przez schemat kompozycyjny, polegający na wielokrotnym nakładaniu, kliszowaniu motywów, w których zmieniające się reprezentacje podmiotowe i przedmiotowe są traktowane łącznie, jako zbiór izomorficznych przekształceń. Akcja w obszarze fikcji powieściowej *Welinu* i *Atramentu*, stanowiąc ciąg inwariantów archaicznych mitów to zarazem efekt pracy programistów w wirtualnej przestrzeni. Szlak bitmitów, jak niegdyś szlak rylca i atramentu, zachowuje także sfera przedmiotowa. Pamięć o zdarzeniach kodowana jest w rzeczach i miejscach – gdy Pierrot dostaje laskę Arlekina to dostaje „pewny znak własnego losu"[19]. Literacka interpretacja ponowoczesnej przestrzeni komunikacyjnej spełnia w powieści Duncana funkcję reprezentacji współczesnej rzeczywistości jako procesu stymulowanego ostrym sporem o siłę indywidualnego „ja" wobec/w środowisku informacji i egzystencji. Decyzja narratora *Welinu* i *Atramentu*, by w sporze tym uczynić Annę Phreedom Messenger modelową postacią to równocześnie akces do ponowoczesnej ideologii superbohaterki dążącej do pełnego wyrazu siedmiu duchowych praw – równowagi, transformacji, mocy, miłości, kreatywności, intencji i transcendencji[20]. Podobnie jak w konstruowaniu detali stroju Anny, tak i w tym rozwiązaniu wyraża się próba poszukiwania połączeń, transmisji wartości między różnorodnymi warstwami kultury, różnymi przestrzeniami i działaniami, między dosłownymi i metaforycznymi salonami mody a ulicą.

17 Por. *Gilgamesz. Epos starożytnego Dwurzecza*, przeł. i oprac. R. Stiller, Warszawa 1980, s. 66–71.
18 H. Duncan, *Welin*, *op. cit*., s. 141–142.
19 *Idem*, *Atrament*, *op. cit*., s. 263.
20 Por. D. Chopra, G. Chopra, *Siedem duchowych praw superbohaterów,* przeł. M. Warda, Białystok 2012.

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.22

Weronika Witosław

264—**273**

Semantyka kobiecego stroju w poezji polskiego baroku

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Strój był w dawnej Polsce nośnikiem wielu znaczeń. Jako „symbol tego, co dostrzegalne i zewnętrzne”[1], stanowił ważny element ówczesnej „kultury wyglądów”[2], rozpoznawalny znak miejsca w hierarchii społecznej[3]. Kształt dawnych ubiorów, począwszy od samego materiału, poprzez barwy – z ich symbolicznymi kodami – na akcesoriach skończywszy, determinowały społeczne i kulturowe konwencje[4]. Deskrypcję stroju, jednego z podstawowych elementów współtworzących wizerunek bohatera, warunkowały zaś wzorce wypracowane przez tradycję literacką, głównie sam gatunek utworu[5].

W kulturze staropolskiej interesujący nas strój kobiecy przede wszystkim włączano w dyskurs moralistyczny i waloryzowano negatywnie[6]. Teksty krytykujące ubiory stanowiły rezonans zmian w modzie kobiecej, w szczególności swoistej rewolucji, która dokonała się około połowy XVII wieku. Wtedy to bowiem za sprawą królowej Ludwiki Marii i jej fraucymeru upowszechniła się wśród Polek paryska moda na śmiałe dekolty odsłaniające część piersi[7]. To odkrywanie wdzięków przez polskie damy było na tyle nowe, szokujące i niepokojące, że stało się przedmiotem niemalże społecznej dyskusji.

1 H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 107.
2 *Ibidem*. Por. też: R. Ryba, *Barokowe „ogony”, „muchy”, i dekolty, czyli „zbytki na dnie samym piekła wymyślone”*, [w:] *Człowiek w literaturze polskiego baroku*, A. Borkowski, M. Pliszka, A. Ziontek (red.), Siedlce 2007, s. 253.
3 Por. np. *Historia ciała*, t. 1: *Od renesansu do oświecenia,* G. Vigarello (red.), przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 144.
4 Na ten temat por. choćby: H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest…*, *op. cit*., s. 86. Spośród bogatej literatury przedmiotu podejmującej zagadnienie staropolskiego stroju por. np.: S. Lam, *Stroje pań polskich w XV–XVIII w.*, Warszawa 1921; M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Kraków 1935; E. Szyller, *Historia ubiorów*, Warszawa 1960; *eadem*, *Historyczny rozwój form odzieży*, Warszawa 1974; I. Turnau, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991, W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Kraków 1978, s. 109–167.
5 Por. A. Pizun, *Strój kobiecy w literackiej dokumentacji Wacława Potockiego – nowele i romanse*, [w:] *Sarmackie theatrum II: idee i rzeczywistość,* R. Ocieczek (red.), Katowice 2001, s. 178.
6 R. Ryba, *Barokowe…*, *op. cit*., s. 253.
7 Por. R. Grześkowiak, *Amor curiosus. Studia o osobliwych tematach dawnej poezji erotycznej*, Warszawa 2013, s. 21–25; W. Łoziński, *Życie polskie…*, *op. cit*., s. 135.

Jako jeden z wielu, zamiłowanie dam polskich do nowej mody z niezwykłą żarliwością piętnował Jakub Łącznowolski w utworze *Nowe zwierciadło, modzie dzisiejszego stroju akomodowane*. Pomijając oczywistą, wybitnie mizoginiczną wymowę całego tekstu, przyznać trzeba, że autorowi nie brakowało wyobraźni przy kreowaniu obrazów, które pokazywały w krzywym zwierciadle nowinki obyczajowe, miały przestrzegać przed zgubnymi skutkami ulegania modzie i straszyły wizją piekła. Podjęta w *Nowym zwierciadle* problematyka zasadności odkrywania ciała przez polskie damy ujawnia też ambiwalentne, kontekstowe wartościowanie nagości, wpisane zresztą w jej paradygmat[8]. Zdaniem Łącznowolskiego obnażone ciało przywodzi do grzechu:

Kto się może od płaczu wpół z śmiechem ukoić,
Gdy moda w sprośną nagość każe damy stroić?
Chodzi druga jak mamka, piersi pokazała,
Jakoby ustawicznie dziecię karmić miała –
Aleć karmi tym ścierwem kruki niewstydliwe,
Na co obumierają źrenice poczciwe.
Nie wiesz, mizerna mamko, jak wielkie zgorszenie
Ciągnie z sobą wszeteczne twoje ustrojenie?
Kto tylko okiem na cię wejrzy nieostrożnym,
Ubiór niechrześcijański czyni go niezbożnym.
Mniema, że to bezwstydnej statua Wenery,
Skąd różne w sercu swoim mieć musi chimery,
Na które zdrowy rozum jeżeli pozwoli,
Alić natychmiast jęczy w szatańskiej niewoli.
(*Nowe zwierciadło*, w. 141–154)[9]

Jedno „ustrojenie" damy to, jak oblicza autor, tysiąc straconych męskich dusz. Wzorem innych moralistów wśród godnych potępienia kobiecych praktyk Łącznowolski wymienia, oprócz wspomnianych nieskromnych dekoltów, również odsłonięte ramiona, „ogony" – czyli treny sukien, określane tu jako „karoce szatanów", a także „muchy".

Te naklejane na twarz kropki z materiału, które służyły ukrywaniu niedostatków urody pań, eksponowaniu tak przecież nobilitowanej w kulturze dawnej bieli cery i jednocześnie funkcjonowały jako miłosny szyfr[10], stanowiły też przedmiot wielu

8 Na ten temat por. np. J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006, s. 122.

9 Cyt. wg: J. Łącznowolski, *Nowe zwierciadło, modzie dzisiejszego stroju akomodowane*, oprac. P. Borek, E. Wrona, Warszawa 2013.

10 Por. np. P. Oczko, T. Nastulczyk, *Homoseksualność staropolska*, Kraków 2012, s. 222–223; J. Mielniczuk, *Maszkara, baba, czarownica*, [w:] *Człowiek w literaturze polskiego baroku…*, *op. cit.*, s. 202.

zjadliwych komentarzy. Przez kobiety traktowane jako element upiększający – dla moralistów „muchy" były wręcz symbolem brzydoty. U Wacława Potockiego, zestawione ze zwierzętami konotującymi sferę ciemności, piekła i zła, rezonują między innymi znaczenia z kręgu *vanitas*:

Dzisiejszych się białych głów przypatrując modzie,
Gdy przyganiając danej od Boga urodzie,
Czarne się bielą, białe na przepych naturze
Z czarnych się płatków w rozlicznej nastrzygłszy figurze
Muchy, osy, pająki, bez mała i żaby,
Jaszczurki, węże, lepią po gębie: chybaby
Czyniły na pamiątkę, że niedługim czasem
Okropnej w grobach będą gadziny opasem.
Nie mają tej wymówki, bo każda dla ludzi,
Siebie widzieć nie mogąc, twarz swoję paskudzi.
(*Na stroje białogłowskie*, w. 1–10)[11]

Wystrojone niewiasty porównuje ze zwierzętami również Samuel Twardowski w swoim *Satyrze na twarz Rzeczypospolitej*. Poeta tworzy tu ciekawą wizję dziwnych postaci, niemalże hybrydycznych za sprawą owych wymyślnych strojów:

Aż obaczę ktoś z góry koni sześcią jedzie,
W śklanej jakiejś karycie. W tym mię chęć uwiedzie
Dowiedzieć się, ktoby był i przypadnę nisko
Pod jednę tam mogiłę. Jako będę blisko,
Snadź z pojrzenia pierwszego mniemałem by sowy,
Aż się im przypatrzywszy widzę, białe głowy
Tak w jakieś tam peruki się poszychtowały,
A znać że na wesele blisko gdzieś jechały,
Że im barzo podobne. Więc jedna do drugiej
Coś w tym mówić poczęła, aż własne papugi,
Twarzy pomaglowały, a strusie im pióra,
Miasto forgi nad głową. Zadrży na mnie skóra
I ciężko się zdumieję. O co to za stroje
Wasze teraz Polacy!
[…]
(*Satyr na twarz Rzeczypospolitej w roku 1640*, w. 603–616)[12]

11 Cyt. za: W. Potocki, *Dzieła*, oprac. L. Kukulski, t. I: *Transakcja wojny chocimskiej i inne utwory z lat 1669–1680*, Warszawa 1987.

12 Cyt. za: S. Twardowski, *Satyr na twarz Rzeczypospolitej w roku 1640*, wprowadzenie i oprac. S. Baczewski, Lublin 2007.

Jednak ubiór kobiecy, w którym moraliści widzieli pobudkę do grzechu i symbol upadku obyczajów, był jednocześnie niezaprzeczalnie twórczą inspiracją dla barokowych wielbicieli niewieścich wdzięków i pełnił ważną rolę w pochwalnych deskrypcjach.

W poezji barokowej w ramy wizerunku pięknej damy wpisuje się bowiem również pochwała elementów jej stroju. Utwory „adresowane" do biżuterii czy też innych przedmiotów osobistych kobiety znajdujemy przede wszystkim u Jana Andrzeja Morsztyna. Najsłynniejszy jest zapewne ten poświęcony krzyżykowi na piersiach panny, w którym strategia poetycka została oparta na wykorzystaniu w funkcji erotycznej, religijnego symbolu. Jednak poeta opiewał również „zausznice", czyli kolczyki, ozdoby do włosów, rękawiczkę, która skrywa „pieszczoną rękę" damy czy nawet „muszki" – przez innych tak przecież krytykowane.

Opisy stroju i jego elementów są jednak w literaturze staropolskiej zawsze podporządkowane konwencjom deskrypcji postaci, a poetów bardziej niż skrupulatna dokumentacja ubioru zajmuje w istocie wywołanie określonego wrażenia. W *Historyi uciesznej o królewnie Banialuce* Hieronim Morsztyn tak opisuje ubiór bohaterki:

> Królewnę też tymczasem do ślubu strojono.
> Włos rozczosany pięknie po plecach puszczono,
> w który drobnych łańcuszków subtelnie wmieszano
> i misternie na głowie wstęgi powiązano.
> Z kosztownych dyjamentów koronę nosiła,
> samę zaś teletowa szata ją okryła
> białej farby, a przy niej kształtnie urobiony
> rękaw na boku wisiał, z francuska strzyżony;
> środkiem złoty pasamon z dołu szedł do głowy;
> subtelną rękę spinał rękaw tabinowy
> z tej materyjej, z której i ankrę zrobiono,
> a tę wkoło sztukami drogiemi sadzono.
> Skronie dyjamentowe roboty zdobiły,
> które na wszytkie strony wzrok ludzki paliły.
> Szyja kanak kosztowny piersiom posyłała.
> Pas sudanny tak sztuczna robota wiązała
> z złotych sztuk i kamieni, owo się tak zdało,
> że przyrodzenie, nie mistrz, wszytko to działało.
> (*Historyja ucieszna o królewnie Banialuce,* Rozdział IV, w. 35–52)[13]

13 Cyt. za: H. Morsztyn, *Historyja ucieszna o królewnie Banialuce*, wyd. R. Grześkowiak, Warszawa 2007.

Barokowe opisy strojów, zarówno męskich, jak i kobiecych, przede wszystkich eksponują te elementy, które ewokują blask i kolory – ważne komponenty *descriptio corporis*[14]. Dlatego poeci notują głównie bogactwo „akcesoriów", a wśród nich zwłaszcza klejnotów, rejestrując jednocześnie ówczesne modowe upodobania czy, jak pisał Claude Backvis, wręcz naszą narodową obsesję na punkcie kosztowności strojów[15].

Rubiny, korale, perły, alabaster, kość słoniowa, bursztyn, ale przede wszystkim złoto jak podstawowy symbol i atrybut piękna to niemalże normatywne elementy odniesienia przy opisie barokowych postaci, które kumulują owe dwie jakości: barwę i blask oraz podkreślają urodę kobiecego ciała[16].

Wyraźna w poezji barokowej estetyka „olśniewania i zadziwiania"[17] współtworzy też wizerunek odzwierciedlającego wspomnianą „kulturę wyglądów" „ciała teatralnego" – udekorowanego klejnotami, „ubranego" w kolory ewokujące splendor i bogactwo, „wystawionego na pokaz". Jak pisze Georges Vigarello, w paradygmat urody barokowej damy, oprócz proporcji fizycznych, zostaje wpisane też zachowanie – ujawniające zamiłowanie do teatralizacji i maskarady, charakteryzującej zresztą, jak wiemy, całą ówczesną obyczajowość i sztukę[18]. Teksty barokowe zawierają opisy pielęgnacji urody kobiecej: kąpiel, zakładanie stroju, czesanie, czyli elementy swoistego „spektaklu estetycznego", w którym kobieta upiększa się i „pozuje", pozwala się podziwiać.

Warto jednak zaznaczyć, że tam, gdzie komplementowana jest uroda damy, jej garderoba w pewnym sensie musi grać rolę drugoplanową. Zgodnie ze starą konwencją w obliczu naturalnych, „przyrodzonych" wdzięków powinny blaknąć nawet najstrojniejsze szaty. Strój nie dorównuje urodzie bohaterek choćby u Samuela Twardowskiego. W jego *Dafnis drzewem bobkowym* czytamy:

> Ten Dafnim kochaną Zapinał teliej, binda ta zdobiła – O, czym piękniejsza ta, co ją nosiła.
> (*Dafnis, Epilog*, w. 118–120)[19]

14 Na ten temat por. np: M. Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Warszawa 2004, s. 80–81; T. Michałowska, *Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce. Analiza struktury gatunkowej*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, J. Pelc (red.), Wrocław 1972, s. 477.

15 C. Backvis, *Panorama poezji polskiej okresu baroku*, t. I, Warszawa 2003, s. 102. Por. też: M. Bogucka, *Staropolskie obyczaje w XVI–XVII wieku*, Warszawa 1994, s. 110–118; Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 151–152; W. Łoziński, *Życie polskie…*, *op. cit*., s. 118–124; 139–146.

16 Por. J. Kotarska, *„Nad blask brylantów, pereł migotanie". Wśród symboli szlachetnych kamieni i klejnotów*, [w:] *eadem*, *Theatrum mundi. Ze studiów na poezją staropolską*, Gdańsk 1998, s. 171.

17 *Ibidem*, s. 169.

18 G. Vigarello, *Historia urody. Ciało i sztuka upiększania od renesansu do dziś*, przeł. M. Falski, Warszawa, s. 57. Por. też: G. Raubo, *Oko i rozum. Myśl antropologiczna w „Nadobnej Paskwalinie" Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, K. Meller, J. Kowalski (red.), Poznań 2002, s. 192; M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998, s. 80–81.

19 Cyt. za: S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1976.

Natomiast w jednym ze swoich epitalamiów Twardowski buduje pochwalny konterfekt Anny Sieniucianki, deprecjonując rozpoznawalne dla ówczesnego czytelnika symbole piękna i splendoru, przede wszystkim kosztowne „sydońskie" stroje:

> Po niej złota ciężary i drogie kanaki Wiszą próżno, bo nie był żaden Sydon taki,
> Żadna Pafo ozdoby ani co Pryjama Z Troją kiedyś zgubiła, jako milsza sama
> Nad to wszytko.
> (*Epitalamium dla Anny Sieniucianki i Piotra Opalińskiego*, w. 465–469)[20]

Poeci staropolscy wyrażają też, w nieco żartobliwym tonie, przekonanie, że najpiękniejszym widokiem jest po prostu niczym nieskrępowana kobieca nagość. Taki pogląd znajdujemy już w *Dworzaninie* Łukasza Górnickiego: „Bym ja, Miłościwy Panie, miał ją u siebie za piękną, ukazałbym ją tu bez wszelakiego ubioru, tak jako Parys chciał widzieć one trzy boginie"[21]. Jan Andrzej Morsztyn w utworze *Stroje* śmiało wyznaje: „Wolałbym przecię, moja droga Jago, / Nie w tych cię strojach widzieć, ale nago"[22], a Szymon Zimorowic przekonuje w *Roksolankach*:

> Przeto milszaś ty u mnie, nadobna dzieweczko,
> Gdy się z prosta ubierzesz w cieniuchne giezłeczko,
> Niżeli niepozorna panna, chociaż szatna,
> Milszaś ty mnie w koszuli, dziewczyno udatna.
> Jeżelić i ta cięży, [więc i tę zrzuć] z siebie
> I bez niej, ma pociecho, przyjmę ja [rad] ciebie.
> (*Roksolanki, Drugi: Amarant*, w. 13–18)[23]

Ubiór kobiecy staje się w tekstach barokowych częścią narracji erotycznej i pełni funkcję podkreślenia seksualności. Poeci z upodobaniem stosują „grę w rozbieranie", opartą na asocjacjach stroju i nagości. Ujawnia się ona na przykład u Jana Andrzeja Morsztyna:

> Piersi, francuskim kołnierzem okryte,
> Wygodnym wiatrom nie tak niedobyte,
> Żeby nie miały, wionąwszy coś z boku,
> Ich mleka odkryć, mego cieszyć wzroku.
> (*Letni strój*, w.15–18)

i w poemacie *Nadobna Paskwalina* Samuela Twardowskiego:

20 Cyt. za: S. Twardowski, *Epitalamia*, oprac. R. Krzywy, Warszawa 2007.
21 Cyt. za: Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*, oprac. R. Pollak, Warszawa 1950, s. 150.
22 Cyt. za: J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971, s. 23–24.
23 Cyt. za: Sz. Zimorowic, *Roksolanki*, oprac. L. Ślękowa, Wrocław 1983.

[…] jako urodziła
Matka ją Andronija, prócz się zasłoniła
Subtelną bawełnicą, ale nie tak, żeby
Oko nie przeniknęło, z czego by i gdzie by
Rozkosz swoję odniosło.
(*Nadobna Paskwalina*, Punkt III, w. 227–231)[24]

Wyraźne napięcie między odsłoniętą a zasłoniętą częścią kobiecego ciała eksponuje też Piotr Kochanowski we fragmencie przekładu dzieła Tassa:

Śnieg biały z piersi i z szyje wynika,
Gdzie ma swe gniazdo miłość przeraźliwa;
Mniejsza część piersi na wierzch się wymyka,
Więtszą część kryje szata zazdrościwa;
Ale chocia je przed okiem zamyka,
Przechodzi rąbek i szatę myśl chciwa:
Ta nie ma dosyć na zwierzchniej piękności,
Wdziera się gwałtem w tajemne skrytości.
(*Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, Pieśń IV, w. 241–248)[25]

Barokowi poeci wiedzą, że czasem trzeba ukryć, by pokazać „bardziej". Barokowe opisy ciała w istocie odsłaniają niewiele, tajemnic ciała „zazdrośnie" strzeże fragment ubioru[26]. W przywoływanym już *Epitalamium dla Anny Sieniucianki i Piotra Opalińskiego* Samuel Twardowski tak opisuje śpiącą boginię Wenus:

[…] Zaniedbany od niej
Wszytek strój i ozdoba sydońskiej purpury,
Prócz jako urodzona z morskiej swej natury,
Tak lozem się rozbierze, wysmuknąwszy białą
Pierś na wymiot, skąd jako urwie kto dostałą
Pomarańczą albo dwa melograny śliczne,
Na wierzch się jej dobędą, z czego okoliczne
Knieje się zakochają. Cytrynę ma w dłoni,
A ostatek płci swojej niedbale zasłoni
Subtelną bawełnicą.
(*Epitalamium dla Anny Sieniucianki i Piotra Opalińskiego*, w. 16–25)

24 Cyt. za: S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980.
25 Cyt. wg: T. Tasso, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, wyd. R. Pollak, Wrocław 1951.
26 Por. D. Ostaszewska, *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy – konwencje – stereotypy*, Katowice 2001, s. 158; R. Grześkowiak, *Amor curiosus…*, *op. cit*., s. 20, 35.

Uwaga poetów skupia się właśnie na tym elemencie stroju, który broni oku dostępu do niewieścich wdzięków. W kontekście pozytywnie waloryzowanej nagości strój jest zatem przeszkodą, bo zasłania pożądane ciało[27], ale jednocześnie ta „zazdrościwa" szata staje się, jak zauważa Radosław Grześkowiak, niemalże pierwszoplanowym bohaterem literackim[28]. Zachowanie symbolicznej zasłony to rodzaj „listka figowego", znak tabu, którym od zawsze była cielesność człowieka[29], ale przede wszystkim znak konwencji literatury wysokiej, która nie pozwalała na zupełne odkrycie tajemnic ciała. Musiały one pozostać w sferze domysłu lub znajdowały swoją werbalizację w utworach spod znaku *obscoenum*. Jednak to również zabieg retoryczny, który miał pobudzać wyobraźnię odbiorcy. Niedopowiedzenie, odwlekanie całkowitego obnażenia tajemnicy ciała zwiększało sensualną intensywność tekstu, uruchamiało grę wyobraźni i otwierało ją na możliwość różnych interpretacji.

Imaginacja twórców pozwalała jednak pokonywać bariery stroju i budować sugestię tych przymiotów ciała, które nie są dostępne dla oka[30]. Taką „władzę nad wizerunkiem" demonstruje na przykład Zbigniew Morsztyn w utworze *Do jednej zacnej damy*:

> Pod którą co zazdrosne kryją bawełnice,
> Nie moja rzecz zachodzić w takie tajemnice,
> Ale jak słońce, choć się za chmurę zakryje,
> Przecie po wszytkim świecie blask od niego bije,
> Tak tam łakome oczy przecie się wkradają
> I przez zasłony cienkich rąbków przenikają.
> (*Do jednej zacnej damy*, w. 35–40)[31]

Literatura dawna, a już na pewno liryczne wyznania miłosne, to domena mężczyzn.Bez wątpienia kanoniczna deskrypcja kobiecego ciała, a także stroju, była spojrzeniem męskim, przeznaczonym dla tej płci[32]. Jak zauważa Danuta Ostaszewska, ciało kobiety jest w literaturze barokowej kreowane jako obiekt męskiego pragnienia[33]. Częste w XVII-wiecznych utworach perspektywiczne zbliżenia na określone atrybuty urody sprawiają, że bohaterki są niejako „oceniane jako widoki"[34].

27 D. Ostaszewska, *Postać w literaturze…*, *op. cit*., s. 160–161.
28 R. Grześkowiak, *Amor curiosus…*, *op. cit*., s. 35.
29 *Historia ciała…*, *op. cit*., s. 18.
30 R. Grześkowiak, *Amor curiosus…*, *op. cit*., s. 13–14.
31 Cyt. wg: Z. Morsztyn, *Wybór wierszy*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1975.
32 Niezwykle trafne wydaje się spostrzeżenie, że ,,w dawnej kulturze spojrzenie zawsze miało płeć, okazywało się albo męskie, albo kobiece". Por. D. Wojda, *Kobieta przed lustrem. Reprezentacje narcystyczne Bolesława Leśmiana i Sylvii Plath*, [w:] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec (red.), Kraków 2008, s. 298.
33 D. Ostaszewska, *Postać w literaturze…*, *op. cit*., s. 158.
34 J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 51.

Poeci projektują określoną percepcję kobiecego ciała. Narzucając perspektywę jego kontemplacji, włączają czytelnika w sytuację patrzenia czy raczej podglądania. Wiele barokowych konterfektów dam to zapis wrażeń podmiotu oglądającego piękne ciało i to oglądanie ma niemalże zawsze wyraźny podtekst erotyczny.

Ciało kobiety jest w poezji barokowej przykryte warstwami sukien i… znaczeń, a aksjologia kobiecego stroju oscyluje między naganą a afirmacją. Z jednej strony świadectwa literackie dowodzą, że ubiory pań włączano w kontekst religijno-moralistyczny i krytykowano. Z drugiej zaś wiele tekstów barokowych ujawnia wyraźną fascynację ówczesnych poetów szczegółami kobiecego stroju, który staje się często elementem narracji erotycznej.

Podjęta w niniejszym artykule problematyka semantyki ubioru kobiecego ma oczywiście dużo szersze konotacje znaczeniowe i bogatszy materiał egzemplifikacyjny. Domaga się też wnikliwszego opracowania, gdyż stanowić może ciekawy przyczynek do badań nad obrazem płci pięknej, nie tylko w literaturze, ale w całej kulturze baroku.

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.23

Mariusz Gołąb

274—301

Kobiety, narracja i rzeczy naturalne czy rzecz natury?

Katedra Teorii Literatury
Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki

Tekst stawia sobie za cel próbę ukazania związków obrazowych między literaturą a materialnymi przedmiotami kultury i świata poza fikcją literacką. Założenie takie skłania do postawienia nowych pytań o relacje mimetyczne i zawieszenie ustalonej tym samym metodologicznej granicy między fikcją a życiem. Przekonanie, że słowo można zestawiać na równi z obrazem ma wielowiekową i udokumentowaną retoryczną tradycję. W tym jednak wypadku nie będzie chodziło o wyspecjalizowane i widoczne w warstwie językowej zabiegi retoryczne, ale o przedmiotowe elementy stanowiące rekwizyty świata przedstawionego. W ten sposób zamierzam prześledzić relacje między sposobami prezentacji ubioru, funkcjami bohaterów lub elementami natury i materialnymi formami kształtowania przestrzeni ukazanej w opowieści. Wśród omawianych tu rekwizytów pojawi się sukienka, okno, cechy krajobrazu obok rozważań łączących elementy ornitologiczne w postaci *Erithacus rubecula* z wiedzą o literaturze, z których ma powstać spójny model opowieści narracyjnej. Elementy te pozwolą na porównanie ze sobą kilku wybranych z tradycji i odległych w czasie powieści sióstr Brontë z powieściami Frances Hodgson Burnett, Virginii Woolf czy Jean Rhys.

Poszukiwanie obrazowych ekwiwalentów świata w literaturze, modelu kultury odzwierciedlonego w warstwie obrazowej oraz wybór wymienionych autorek to trzy przyjęte tutaj wyjściowe założenia. Dlatego nie przypadkiem czytelnik dopatrzy się być może w tytule odległej aluzji do znanej pracy George'a Lakoffa *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind* (1987). Pojęcie realizmu doświadczeniowego, które Lakoff przyjął jako podstawę językowej teorii kognitywnej, wykorzystuję tutaj do omówienia semantyki wizualności. Przykładem tego doświadczenia nie jest jednak w tej perspektywie język i jego potoczne formy użycia, ale przestrzeń literatury. Powieści wymienionych autorek stanowią uniwersalny materiał kulturowy, odzwierciedlony w różnych aspektach indywidualnego stylu.

Jako wspólne doświadczenie kulturowe rozumiem odkrywane podobieństwa tematyczne oraz ich modyfikacje uwarunkowane zmiennymi zasadami estetycznymi. Te zmienne formy ekspresji są rodzajem sygnałów antropologicznych, przez które, w warunkach społecznego odbioru literatury, ujawnia się wspólna przestrzeń kulturowa.

Pojawia się jednak pytanie, czy analizę wspomnianych wcześniej powieści należy prowadzić w porządku chronologicznym, czy ta oczywista zasada nie będzie w tym wypadku interpretacyjnym ograniczeniem. Jednym słowem, czy przedmiot kultury jako anachronizm może być pełnoprawnym przedmiotem badawczym a nie tylko jawnym błędem metodologicznym. W książce *Charlotte Brontë i jej siostry śpiące* Eryk Ostrowski pisze:

> Charlotte Brontë oddala się od nas o przestrzeń niedomówień, domysłów, wreszcie – ciszy. […] W niej przesuwają się cienie. Z biegiem lat przybywa ich, zaludniają przestrzeń, dają życie legendzie". […] Mamy do czynienia z tajemnicą. Jedną z największych zagadek literatury. Rzędu tej homeryckiej czy szekspirowskiej – przewyższającą je jednak, bo […] niemal współczesną"[1].

Poza tajemnicą osoby Ch. Brontë we fragmencie tym pojawia się kilka kwestii istotnych także dla znaczenia tradycji literackiej. Autor zaznacza tutaj wyraźnie problem oddalenia wobec współczesnych czytelników. Dystans ten jednak ma wyraźną cechę znaczeniotwórczą. Wytwarza on „przestrzeń ciszy", która nie jest jednak pusta. Przestrzeń ta jest miejscem tworzenia się i narastania nowych znaczeń. Wszystko wskazuje zatem na to, że Ch. Brontë uruchomiła proces konstruowania znaczeń lub ujawniania znaczeń już „dobrze znanych" w kulturze. Do takich znaczeń, jeśli nie dobrze znanych, to przynajmniej „dobrze doświadczonych", gdzie pierwsze może być świadomie komentowane, a drugie ujawnione w ekspresywnych oznakach jako emocjonalnie przeżyte, należy sfera mitu. Tak można rozumieć tę część wypowiedzi, w której Ostrowski mówi o legendzie i zestawia Charlotte z tradycją homerycką i szekspirowską. W tej serii odwołań Charlotte sytuowałaby się na przeciwległym biegunie wobec Homera z pośrednim elementem mitologicznym w postaci świata Szekspira. Dlatego tym trudniej znaleźć taką spójną konstrukcję mityczną ukrytą za warstwą fabularną powieści dla bliższej naszym czasom, bardziej współczesnej twórczości Charlotte, która jest „zagadką literatury" przewyższającą homerycką i szekspirowską, ponieważ…, i tu pojawia się uzasadnienie – „niemal współczesną".

Ch. Brontë jako zagadka współczesności zyskuje czytelność dzięki przedmiotowym elementom świata przedstawionego, relacjom między bohaterami czy dostrzeganym jako rodzaj percepcyjnego kodu elementom tła towarzyszącego

1 E. Ostrowski, *Charlotte Brontë i jej siostry śpiące*, Kraków 2013, s. 14–15.

sytuacjom fabularnym. „Przestrzeń ciszy", którą wytworzyła Charlotte, nie jest wyłącznie sprawą jej własnego stylu. Samo określenie Ostrowskiego wskazuje na szczególną wartość, jaką można przypisać przygotowaniu przez Ch. Brontë miejsca dla gry namnażanych do naszych czasów figur wyobraźni. Jeśli możemy rozumieć gest gościnności Ch. Brontë także jako wytwarzanie pustego miejsca, to jest on bliski artystycznemu znaczeniu tła i perspektywy, eksponujących przez wizualną organizację relacje znaczeniowe między przedmiotami, określa on także ich funkcje kompozycyjne. Przestrzeń ciszy to w tym przypadku także konstrukcja wskazująca na konkretne miejsce w znaczeniu Martina Heideggera, tzn. na przestrzeń już zorganizowaną wedle określonych założeń doświadczeniowych. Uwagi Ostrowskiego mogą sugerować, że proces wytwarzania tej przestrzeni, który zapoczątkowała Ch. Brontë wyraźnie przekracza granice jej własnego świata przedstawionego. Dlatego do tej przestrzeni zaliczyć można również późniejsze utwory wymienionych wyżej autorek, które jako aluzje literackie są jawnym nawiązaniem do utworów Currella Bella[2], ale także do mitycznego kształtu, który może się wyłonić z wzajemnych relacji między figurami znaczenia przestrzeni ciszy i wizualnej perspektywy.

„Nie wystarczy posiadać oka artysty, trzeba mieć również rękę artysty, by obrócić ten pierwszy dar w możliwości praktyczne"[3]. Ch. Brontë wyjaśniała w ten sposób, dlaczego „odrzuciła propozycję wydawcy, by osobiście zilustrować trzecie wydanie *Jane Eyre*"[4]. Malarstwo było drugą pasją Ch. Brontë. Wśród pozostawionych licznych obrazów znajdują się pejzaże, portrety, szkice roślin i zwierząt, a także motywy religijne nawiązujące do stylu i kompozycji malarstwa renesansowego. Autorka *Jane Eyre* wybrała ostatecznie literaturę jako pierwsze tworzywo artystyczne. Mimo jednak własnego krytycznego sądu, który skłonił ją do takiego wyboru, malarstwo i literatura stanowią w jej biografii dziedziny komplementarne, które z tego powodu należy uznać za różne formy ekspresji określone przez tę samą podmiotową potrzebę opisu świata. Dlatego malarstwo oraz znajomość jego technik i tradycji tworzy dodatkowy kontekst oceny narracyjnych konstrukcji Ch. Brontë. W wielu fragmentach jej powieści odnaleźć można podobieństwa do stałych i powtarzających się kompozycji malarskich. Funkcję taką pełni widok z okna i towarzyszące mu motywy przyrody. Widok ten jest także punktem, z którego podmiot wyznacza perspektywę opisywanego świata wraz z uporządkowanymi w niej postaciami i przedmiotami.

> Oparta o parapet i patrząc daleko w dół, widziałam zarysy ogrodu, leżącego przede mną jak mapa; widziałam jasny, aksamitny trawnik otaczający z bliska szarą podstawę domu; pole, szerokie jak park, poznaczone tu i ówdzie starymi drzewami;

2 Currell, Ellis, Acton – pseudonimy artystyczne sióstr Brontë: Charlotte, Ellis, Acton, nadane sobie i siostrom, Emily i Anne, prawdopodobnie przez samą Charlotte jako rodzaj własnej gry autorskiej.
3 Za: *ibidem*, s. 52.
4 *Ibidem*.

las w złotobrązowych barwach, przecięty ścieżką, tak zarośniętą zielonym mchem, że była zieleńsza od drzew i liści; kościół przed bramą, drogę, łagodne pagórki, wszystko to spoczywające w świetle jesiennego słońca; widnokrąg objęty pogodnym lazurowym niebem, zasnuty perłowobiałymi obłoczkami[5].

Krajobraz przyrównany do mapy jest tu sygnałem planowania przez podmiot przestrzeni własnego świata, perspektywicznego wyznaczania miejsca. Organizacja przestrzeni staje się świadomym wyborem podmiotu, choć wybiera on z elementów krajobrazu i natury, które będzie musiał dopiero poddać zadomowieniu. I kolejna cecha wskazująca na malarskie przygotowanie: dalszy opis został oparty na informacji o większej całości, np. o niebie, i dopiero później uzupełnianych jego atrybutach kolorystycznych i kompozycyjnych. Charakterystyczną cechą tego układu jest przyjęta kolejność, pierwsze „niebo", a następnie, na zasadzie uzupełnienia, o czym świadczy porządek składniowy i wydzielenie tych elementów przecinkiem, szczegółowy opis kolorystyczny i kompozycyjny (*azure*, *marbled with pearly white*)[6]. Niebo jest tu początkowo obecne jako abstrakcyjne pojęcie (*a proprious sky*), które dopiero musi zostać przedstawione poprzez dobrane dla niego odpowiednie atrybuty. Otrzymujemy w ten sposób analityczny związek między artystycznym pomysłem narracyjnym, szkicem mentalnym, a jego realizacją. Bohaterka planuje i wypełnia atrybutami kompozycyjnymi własny plan przestrzeni. W procesie tym widać wyraźną różnicę między wstępnym wysłowieniem a następującym po nim momentem obrazowego przedstawienia. Ta konstrukcja składniowa towarzyszy również innym opisom. W tym zabiegu dostrzec można indywidualną cechę stylu Ch. Brontë. Widać także, że autorka posiadając „oko artysty" odnalazła w słownej konstrukcji narracyjnej własny malarski ekwiwalent ikoniczny.

Wyraźnie planowany w opowieści rozziew między słowem a obrazem ma jeszcze jedną istotną funkcję – wskazuje na próbę budowania symbolicznego przejścia między intelektualnym i kulturowym uniwersum słowa a światem natury. Jest to pierwszy krok, w którym podmiot od wstępnej fazy przygotowawczej w postaci mapy zaczyna podróż zadomowienia w naturze i krajobrazie. Wyglądanie przez okno może stać się dzięki temu istotnym przywilejem, o czym świadczy jedna z pierwszych scen książki.

5 Ch. Brontë, *Dziwne losy Jane Eyre*, przeł. T. Świderska, Warszawa 1976, s. 132–133. Następne przykłady według tego wydania.

6 I surveyed the grounds laid out like a map; the bright and velvet lawn closely girdling the gray base of the mansion; the field, wide as a park, dotted with its ancient timber; the wood, dun and sere, divided by a path visibly overgrown, greener with moss than the trees with foliage; the church at the gates, the road, the tranquil hills, all reposing in the autumn day's sun; the horizon bounded by a proprious sky, azure, marbled with pearly white. Ch. Brontë, *Jane Eyre*, Q. D. Leavis (red.), Harmondsworth 1986, s. 137–138.

Wdrapałam się na kanapkę w zagłębieniu okna, podwinęłam nogi i usiadłam po turecku, a zaciągnąwszy prawie szczelnie pąsową zasłonę z wełnianej mory, poczułam, że jestem ukryta i odosobniona.

Fałdy pąsowej draperii zasłaniały mi widok z prawej strony; z lewej szklana szyba chroniła, choć nie odgradzała od posępności listopadowego dnia. Co jakiś czas, obracając karty książki, przyglądałam się naturze. (s. 6)

Istotne jest usytuowanie tej sceny na początku powieści oraz sama czynność lektury w oknie lub okiennej niszy. W opisanej sytuacji podkreślona zostaje funkcja uprzywilejowanego miejsca, zapewniającego podmiotowi ukrycie i odosobnienie. Miejsce to jest dla bohaterki, ale także dla konstrukcji całej sceny, rodzajem tranzytywnego łącznika między światem zewnętrznym a wnętrzem domu. To schronienie, które jednak „nie odgradza", a więc pozwala na ciągły kontakt z naturą, o czym świadczy zwrot „co jakiś czas", wskazujący na procesulane powiązanie przez podmiot przestrzeni książki i okna, w którego ramach ujawnia się wykadrowany obraz natury. Obraz ten bliski jest fenomenowi fotografii w rozumieniu Rolanda Barthesa, który wskazując na trudność rozdzielenia w fotografii znaczącego i znaczonego, pisze: „Fotografia należy do tej klasy uwarstwionych przedmiotów, gdzie nie można oddzielić od siebie dwu warstw bez ich zniszczenia: to szyba i pejzaż, a także, czemu nie: Dobro i Zło, pożądanie i jego przedmiot"[7]. Wszystkie te cechy trafnie oddają sytuację oraz jej następstwa przedstawione przez Brontë. Autorka rozwija dodatkowo tę charakterystykę, dołączając własne znaczenie szyby, która „chroni, choć nie odgradza" zarazem. Fraza ta wskazuje, że mamy do czynienia z procesem kształtującym całość podmiotowo-ikoniczną, w której bohaterka i pejzaż odgrywają podobnie aktywne funkcje. Książka i okno zostały zestawione ze sobą na zasadzie lustrzanego odbicia. Powiązanie to łączy ze sobą wymiar słowa i obrazu, natury i intelektu. „Co jakiś czas" oznacza także proces porównania (tak, jak porównuje się okolicę z mapą), analitycznego studiowania i mimetycznej identyfikacji, w której słowny model poddawany jest weryfikacji wobec pierwowzoru natury. Oba te znaczenia stają się bardziej oczywiste, gdy w dalszej części tej sceny poznajemy motywację podmiotu i opisowy model, do którego się odwołuje.

Była to „Historia ptaków brytyjskich" Bewicka. O tekst drukowany mało, naturalnie dbałam; jednakże były tam pewne wstępne stronice, które zajmowały mnie mimo mych lat dziecinnych. Była w nich mowa o siedzibach i gniazdach ptaków morskich, „o samotnych skałach i przylądkach", które tylko one zamieszkują, i o wybrzeżach Norwegii […] Nie mogłam też pominąć wzmianki o zimnych wybrzeżach Laponii, Syberii, Spitsbergenu, Nowej Ziemi, Islandii, Grenlandii […] Tekst tych stronic

7 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 16.

wstępnych nawiązywał do następujących dalej obrazków i nadawał znaczenie to skale, sterczącej samotnie wśród morza bałwanów i piany, to zdruzgotanej łodzi, wyrzuconej na opuszczone wybrzeża […] (s. 6–7).

Widać wyraźnie, że bohaterka „naturalnie dba" o ilustracje, które jednak nie mogą istnieć dla niej bez „wstępnych stronic". Otrzymujemy w konsekwencji rodzaj emblematycznego zestawienia, w którym dalsza część przytoczonego fragmentu jest przykładem ekfrazy, nieznanego świata wyłaniającego się z opisu, „tekst nadaje znaczenie skale". Czy te ostatnie słowa nie mogłyby zostać przyjęte równie dobrze jako rodzaj motta dla sztuki tradycyjnego malarstwa chińskiego?

Książka ujawnia w ten sposób cechy mapy, dzieląc z nią te same funkcje graficzne, jest także przewodnikiem po krainach ukrytych za horyzontem dostrzeganym z perspektywy okna. Jasne staje się w tej chwili, dlaczego „posępności listopadowego dnia", o której mowa we wcześniejszym fragmencie, nie towarzyszy przygnębienie. Fraza ta ma raczej techniczne znaczenie szkicu artystycznego, który wypełnia się wizualnym konkretem w lekturze bohaterki.

Z Bewickiem na kolanach czułam się w owej chwili szczęśliwa, a przynajmniej po swojemu szczęśliwa. Bałam się tylko, żeby mi nie przeszkodzono; niestety, stało się to aż nazbyt prędko. (s. 7)

„Dobrze zrobiłam, że zaciągnęłam zasłonę" – pomyślałam, gorąco pragnąc, by nie odkrył mojej kryjówki. John Reed nie byłby jej odkrył samodzielnie; nie był on ani bystry, ani pomysłowy, ale Eliza w tej chwili wysunęła głowę przez drzwi i od razu powiedziała:

Siedzi przecież we framudze okiennej, John!

Natychmiast wyszłam z ukrycia, gdyż drżałam na myśl, że mnie John stamtąd wyciągnie. (s. 8)

Miejsce zajmowane podczas lektury oraz sama lektura, jak pokazuje przytoczony fragment, dają bohaterce poczucie bezpieczeństwa i spełnienia. Znaczenie szczęścia, o którym się tutaj mówi, oraz zasiadanie „we framudze okna" zostaje przyjęte przez innych za uzurpację, podkreślając przy tym szczególną funkcję miejsca, które wyróżnia i nadaje uprzywilejowaną pozycję bohaterce. Po tym fragmencie następuje scena, w której John „wyjaśnia" różnice urodzenia dzielące główną bohaterkę od pozostałych, zakończona brutalnym atakiem na Jane.

Coś ty robiła za zasłoną? – zapytał.

Czytałam.

Pokaż książkę.

Poszłam do okna i przyniosłam ją stamtąd.

Nie masz prawa brać naszych książek; powinna byś żebrać, a nie mieszkać

z pańskimi dziećmi, takimi jak my, jadać to samo, co my jadamy, i nosić suknie, za które nasza mama płaci. A teraz ja cię nauczę, co to znaczy grzebać na moich półkach z książkami; bo one są moje; cały dom do mnie należy […]

[…] gdy zobaczyłam, że John podnosi, waży w ręku książkę i wstaje chcąc nią we mnie cisnąć, instynktownie uskoczyłam w bok z krzykiem przestrachu; nie dość jednak szybko; tom został rzucony, trafił mnie, a ja upadłam, uderzając głową o drzwi i rozcinając ją sobie. (s. 9–10)

Dodatkowe znaczenie ma także komentarz narracyjny bohaterki, w którym porównuje Johna do Kaliguli i Nerona; jak mówi: „Ja rzeczywiście widziałam w nim tyrana, mordercę" (s. 10). Działanie tyrana zwraca się przeciw poznawczym aspiracjom Jane. Podobnych cech nabiera inna scena książki, w której także bezinteresowność dziecięcej zabawy, patrzenia przez okno, zostaje poddana karcącej ocenie i przełożona szybko na język norm i społecznej uzurpacji.

– Ach jakie to nieznośne! – zawołała panna Ingram – Ty nudna smarkulo! – zwróciła się do Adelki

– Kto cię posadził w oknie, ażebyś dawała fałszywe wiadomości? (s. 240)

Przytoczony fragment opisuje postać Adelki, przybranej lub domniemanej córki Rochestera. Zdarzenie ma miejsce w jego posiadłości podczas kilkudniowych odwiedzin przedstawicieli elity życia towarzyskiego. Widoczny jest tutaj agresywny gest zakazu i oburzenia, daleko wykraczający poza obyczajowe warunki opisanej sytuacji. Reakcja panny Ingram, pozbawiająca dziewczynkę zwykłego przywileju, którego nabyła wraz z opieką Rochestera, podkreśla tu symboliczną funkcję obserwatora i widoku z okna. Wyraźnie na warunki wizualnej perspektywy narzucona zostaje cenzura przyjętych norm społecznych.

Jak widać z przytoczonych fragmentów okno pełni funkcję machiny do patrzenia, przy pomocy której wyznacza się perspektywę, rysuje mapę mentalną, porządkuje rzeczy i nadaje im ideologiczne znaczenie. Obserwator jest w tym procesie operatorem, który używa machiny, a jednocześnie poddaje się zasadom działania całej operacji. Nie ma tu mowy jedynie o dystansie *spectatora*, który używa narzędzia. Sytuacji towarzyszy bowiem moment, w którym uruchomiona przez niego machina przedstawia go jako integralny element narracyjno-optycznego układu. Obserwator umieszczony w niszy jest w ten sposób nacechowanym semantycznie przedmiotem obserwacji. Mamy tu do czynienia z jednoczesnym ukrywaniem i eksponowaniem roli obserwatora.

Nisza i okno to elementy mediatyzujące postać obserwatora i usytuowany na przeciwległym biegunie tej relacji pejzaż. Victor Stoichita zauważa, że pierwotnie w malarstwie europejskim, od czasów starożytnych do XVII wieku, obrazy natury nie

miały samodzielnego znaczenia, a pełniły jedynie funkcję drugiego planu, na którym przedstawiano osoby[8]. Zmiany tej relacji widzi autor w stopniowym uwalnianiu tematu pejzażu i martwej natury jako odrębnego nurtu w malarstwie. Początkowy punkt tej zmiany ma miejsce jeszcze w średniowieczu, gdy główny temat obrazu o charakterze religijnym był otoczony przez symboliczne przedmioty umieszczone w przeznaczonych dla nich i oddzielonych między sobą niszach/wnękach. Nie bez przyczyny Stoichita nazywa tę formę „inkunabułami martwej natury". Autor ma tutaj na uwadze przede wszystkim ich pierwotną funkcję, łączącą je genetycznie z późniejszymi formami martwej natury, kiedy poszczególne nisze z przedmiotami stają się odrębnymi obrazami. W pracy Stoichity można jednak dopatrzeć się jeszcze innego znaczenia, którego wizualna analogia mogła stać się podstawą dla zastosowanego przez niego określenia. Kompozycja inkunabułów martwej natury to odpowiednik średniowiecznego kodeksu. Ciekawe, że przy takim ujęciu temat główny obrazu musi stać się tekstem otoczonym przez obraz „właściwy"(?). Obecność tej zależności pozwala inaczej spojrzeć na słowa „Siedzi przecież we framudze okiennej". Jane jest tu zarazem tekstem i obrazem, zajmując miejsce w niszy okiennej. Pozostaje jednak określić jej relację do marginaliów kompozycji zawartych w narracyjnym układzie opowieści, w której mamy z jednej strony scenę brutalnej napaści, a z drugiej, pozwalającą się porządkować według planu mapy, naturę. Ważny jest przy tym także gest zasłaniania kotarą niszy, w której znajduje się Jane. Bohaterka otwiera się tym samym na pejzaż, zamykając jednak przestrzeń przeznaczoną dla widza. Obraz zostaje w tym geście odwrócony do niego tyłem, uniemożliwiając percepcję i wpisanie go w użytkową funkcję otaczającej widza przestrzeni. To zabieg narracyjny, w którym Brontë sugeruje, że poza fabularną motywacją lektury cała scena ma także naddane znaczenie modelujące. Działanie pozostałych postaci na Jane oznacza próbę zniszczenia symbolicznej więzi postaci głównej bohaterki z pejzażem.

Odwrócenie w powieści obrazu tyłem do otoczenia jest gestem obronnym, w którym ujawnia się narracyjna próba zachowania pierwotnej całości ikonicznej. Stoichita zwraca uwagę na tendencję w malarstwie flamandzkim XVII wieku do przedstawiania samego rewersu obrazu, a także malowania na rewersach portretów scen z przedstawieniem kompozycji roślinnych lub o charakterze wanitatywnym. W zabiegu tym ujawnia się, jego zdaniem, intertekstualna refleksja nad tradycją form malarskich[9]. Biorąc pod uwagę artystyczne zainteresowania Ch. Brontë, a także jej roczny pobyt w Brukseli, należy przypuszczać, że autorka mogła się bliżej zapoznać z tymi formami malarstwa. Jane Eyre tworzy swój rewers, budując jednocześnie więź z pejzażem, gdzie ona i pejzaż są razem elementami większej całości. Bohaterka, jak czytamy,

8 V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 15–45.

9 *Ibidem*, s. 31–45.

„co jakiś czas przygląda się naturze", przyznając temu, co widzi za oknem autonomiczną wartość, a jednocześnie poszukując w tej części konstruowanego obrazu narracyjnego potwierdzenia własnej tożsamości. Obecność Jane narażonej na ataki otoczenia nie jest w nim tak samo oczywista i domaga się afirmacji, podobnie jak znaczenie odrębnej wartości artystycznej pejzażu w malarstwie XVII wieku. Widać jednocześnie, że osoba Jane, aby być zaakceptowana, musi zostać wpisana przez opresywny mechanizm społeczny w jakiś ustalony uprzednio układ funkcjonalny. Pejzaż wskazuje tutaj na swoje źródłowe znaczenie, uprzednie wobec przypisywanej mu przez wieki funkcji tła. Mimo jednak zmian tradycji malarstwa od XVII do XIX wieku, aby mógł być dostrzegany, podobnie jak Jane, powinien zostać wpisany w użyteczny kontekst funkcji i powinności nadanych mu przez otoczenie.

Sisters are doing it for themselves

— Eurythmics, 1985

Umieszczenie przez Ch. Brontë na początku powieści motywu okna i powiązanie go z główną bohaterką jest wyraźnym sygnałem narracyjnym. Autorka wykorzystała kompozycyjne znaczenie początku, który silnie waloryzuje zawarte w nim informacje, podkreśla źródłowe znaczenie wydarzenia przedstawionego w tekście. Wrażenie zaskoczenia i tajemnicy, jakie wywołuje ta scena, związane z zakładanym brakiem przygotowanej motywacji na początku utworu, to także czynnik semantyczny, sugerujący szczególną funkcję powiązanych ze sobą w przestrzeni elementów: okna jako ramy wyodrębniającej postać głównej bohaterki. *Jane Eyre* to nie jedyna wśród z wymienionych powieści, w której mamy do czynienia z porządkującą znaczenia wizualną funkcją okna i pozornie nieumotywowanym fabularnie, perwersyjnie przedstawionym okrucieństwem. Te charakterystyczne cechy odnaleźć można także w *Wichrowych wzgórzach* Emily Brontë. Na naddaną funkcję nacechowanych brutalizmem scen tej powieści zwrócił już uwagę Georges Bataille. Poszukując właściwej funkcji zła w *Wichrowych wzgórzach*, Bataille wskazuje na konflikt między czasem dzieciństwa Katarzyny i Heathcliffa, ich miłości, a porządkiem społecznym. Działania pary głównych bohaterów określone zostały, jak mówi, przez „[…] warunki poezji, poezji nie poprzedzonej refleksją, do której żadne z dzieci nie chciało się ograniczyć. Tym, co społeczeństwo przeciwstawia swobodzie naiwności, jest rozum opierający się na kalkulacji interesów"[10]. Co istotne, Bataille podkreśla także wskazany wcześniej nienaturalny charakter

10 G. Bataille, *Literatura a zło*, przeł. M. Wodzyńska Walicka, przedm. Z. Bieńkowski, Kraków 1992, s. 22.

okrucieństwa, widoczny w sposobie przedstawienia kluczowej dla tego problemu postaci: „Rozpatrywany poza opowieścią – i jej urokiem – charakter Heathcliffa wydaje się nawet **sztuczny, sfabrykowany**”[11] (podkreśla M.G.). Porównanie obu powieści pozwala dodać przyczynek do rozważań francuskiego badacza, który oparł swoje rozważania tylko na *Wichrowych wzgórzach*. W jednym i drugim przypadku zło wymykające się narracyjnej motywacji pełni funkcję wyodrębniającą dla zakazanej dziedziny świata, której obrazową reprezentacją jest dla Bataille’a okres dzieciństwa głównej pary bohaterów, świat oparty na warunkach „poezji”, wydzielony z porządku społecznego. Dlatego w *Wichrowych wzgórzach* Bataille widzi „wątek porównywalny z tragedią grecką: w tym sensie, że tematem powieści jest tragiczne przekroczenie prawa, tragiczna transgresja”[12]. Próbując określić warunki tego zakazanego świata pisze: „Dziedzina zabroniona jest dziedziną tragiczną, lub raczej jest dziedziną świętą. Prawdą jest, że ludzkość ją wyklucza, lecz po to, by ją czcić. Zakaz uświęca to, do czego broni dostępu”[13].

Poszukiwaniom Bataille’a, które prowadzą go do świata tragedii antycznej, bliska jest też przytoczona na początku uwaga Ostrowskiego, który w twórczości drugiej siostry, Charlotte, dostrzega cechy „współczesnego” mitu. Tragedia i mit pozwalają wyjaśnić właściwe znaczenie silnie waloryzowanej konstrukcyjnej funkcji początku, w którym Charlotte umieściła scenę „w oknie”. Podobnie tutaj, jak w przypadku „sztucznego” charakteru Heathcliffa czy hiperbolizowanego zła mamy do czynienia z działaniem wyodrębniającym ukryte znaczenie, którego funkcja stylistyczna tylko częściowo odpowiada porządkowi fabularnemu. Początek wraz z rozwinięciem i zakończeniem to Arystotelesowska triada, wyraźnie określone miejsca, na których opiera się spójność i logika tragedii oraz mitu. Dla Bataille’a zabronione miejsce, poza wymienionymi cechami tragedii oraz świętości, jest także przestrzenią mistycyzmu rozumianego jako forma indywidualnego, kontemplacyjnego namysłu podmiotu nad światem. Badacz dostrzega takie inicjujące ten proces cechy w literaturze. Wszystkie te elementy, tzn. cechy tragedii oraz sytuację dramatycznej transgresji, wskazującej na wydzielenie wyjątkowego miejsca, odnajdujemy w scenie „w oknie” projektowanej w/na początku powieści Charlotte Brontë. Choć nie jest to już tekst, do którego odnoszą się uwagi Bataille’a, to obawy Jane przed odkryciem jej miejsca, w którym czyta literaturę i jej opisy porównuje z obrazem świata za oknem, wskazują na cechy „dziedziny zabronionej”. Szczególnego znaczenia nabierają w tym kontekście cytowane wcześniej słowa bohaterki: „czułam się w owej chwili szczęśliwa, a przynajmniej po swojemu szczęśliwa. Bałam się tylko, żeby mi nie przeszkodzono”. Widać w nich wszystkie cechy wymienione przez francuskiego badacza, które

11 *Ibidem*, s. 23.
12 *Ibidem*, s. 24.
13 *Ibidem*, s. 25.

charakteryzują postawę podmiotu, a wraz z jej opisem odsyłają do funkcji miejsca. Pojawia się więc tutaj uwaga o indywidualnym doświadczeniu – „po swojemu" oraz transgresyjny moment wahania – „szczęśliwa, a przynajmniej po swojemu szczęśliwa". W tym ostatnim fragmencie widać konflikt między tym, co własne, a tym, co społecznie akceptowane. To wymowna uwaga, w której zawarta została sugestia, że szczęście nie jest autentycznym stanem ducha, ale jego wymiar zostaje wcześniej zaprojektowany przez normy społeczne, bez związku z tym, czego powinien dotyczyć. Pozostałe części informują o lęku zerwania ciągłości między podmiotem a jego aktywnością, są zapowiedzią cech tragicznych obecnych w ataku na Jane.

Brutalny atak wymierzony w Jane wynika z podwójnego znaczenia transgresji. Jane konstruuje więź między tekstem a obrazem, a to już zadanie dla wtajemniczonych i poddane kontroli tradycji lub przeciwnie, więź zapomniana, którą próbuje się z wielkim trudem rekonstruować we współczesności[14]. Jane dokonuje transgresji także wtedy, gdy się waha i nie ma pewności, czy jej szczęście zostanie ocenione jako stan akceptowany przez innych. W tym znaczeniu jej działanie wiąże się ze zburzeniem dotychczasowego modelu pojęciowego, któremu wartość i obrazową reprezentację nadaje społeczeństwo. Istotny jest tu także fakt, że Jane czyta nie swoją książkę, a John używa po chwili tej samej książki jako fizycznego narzędzia ataku, rzucając nim w Jane. Książka zostaje usytuowana w tym samym szeregu potwierdzającym zakaz lub przyzwolenie i nobilitację, co prawo do jedzenia, mieszkania i noszenia modnego stroju (sukienki). Transgresyjne wykroczenie, jak widać, musi się liczyć z pozbawieniem środków do życia i udziału w porządku społecznej ciągłości. To właśnie cechę ciągłości, do której dąży porządek społeczny i dorosłość, przeciwstawia Bataille dzieciństwu, chwili związanej z przestrzenią landów i wrzosowisk, do której należy, jego zdaniem, główna para bohaterów w *Wichrowych wzgórzach*.

Uwagi Bataille'a dotyczące powieści Emily pozwoliły odnaleźć właściwy sens pozanarracyjnego okrucieństwa w powieści Charlotte. Mimo innego kierunku tych ataków w obu utworach (destrukcyjne działania Heathcliffa i uzupełniająca funkcja tragicznej postaci Katarzyny oraz Jane Eyre jako ofiara), w przedstawionej scenie początkowej ujawniają się te same funkcje symboliczne. Ich znaczenie wskazuje na konflikt między przestrzenią zakazaną i uświęconą jednocześnie, wydzieloną z porządku społecznego, a światem społecznej ciągłości. Proces przemieszczeń i widocznych podobieństw między dwoma powieściami pozwala na usytuowanie Jane w miejscu Katarzyny jako komplementarny element podmiotowej konstrukcji Heathcliffa. Kierunek uzupełnień przebiegał dotąd od *Wichrowych wzgórz* do *Jane Eyre*.

14 Por. Na ten temat: E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997; H. Belting. *Obraz i kult, Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

W powieści Emily można jednak także odnaleźć zagubiony element inicjalny powieści Charlotte:

> Siedzieli oboje przy otwartym na oścież oknie, za którym widać było bujną zieleń parku, a dalej dolinę Gimmerton przepasaną krętą smugą mgły. […] Nad srebrzystą mgłą wznosiły się Wichrowe Wzgórza […] Pokój, znajdujące się w nim osoby i krajobraz oglądany przez nie – wszystko tchnęło cudownym spokojem[15].

Fragment przedstawia Edgara i Katarzynę na chwilę przed otrzymaniem wiadomości o powrocie Heathcliffa. Informacja o „cudownym spokoju", charakteryzująca całą scenę, pojawia się w powieści na prawach wyjątku, w otoczeniu dominujących obrazów okrucieństwa, a także emocjonalnego dramatu Katarzyny. W niewłaściwej decyzji o małżeństwie z Edgarem i odrzuceniu Heathcliffa jako przyszłego męża, podjętej ze względów obyczajowych i pod wpływem presji otoczenia, można widzieć Battaille'owskie paktowanie z opresywnym rozumem. W tej sytuacji obraz „cudownego spokoju" zdominowanego przez opisy okrucieństwa dzieli z nimi podobną cechę nienaturalnego elementu, którego znaczenie przekracza fabularną motywację powieści. Poza konstrukcyjną funkcją okna jako ramy dla przedstawionego motywu wprowadza on podobne cechy konotacyjne chwili i refleksji widoczne w omówionym wcześniej fragmencie *Jane Eyre*. Obraz, od którego zaczyna się ta powieść, w *Wichrowych wzgórzach* pełni funkcję zagubionego elementu, pojawiającego się na chwilę przypomnienia. Scena „z oknem" ujawnia swoją szczególną funkcję także ze względu na sposób przedstawienia głównej pary bohaterów, ponieważ są oni obserwowani z perspektywy zewnętrznego narratora, służącej Nelly[16]. Dla podkreślenia tego efektu autorka zdecydowała się dodatkowo na zastąpienie imion własnych Katarzyny i Edgara określeniem „postaci", dzięki czemu bohaterowie zostali pozbawieni atrybutów wyodrębniających ich dotychczasowe funkcje narracyjne. Ujęcie takie sugeruje spojrzenie z dystansu. Bohaterowie ci zostają włączeni w inny układ relacji przestrzennych i semantycznych. Przyjmują oni nowe cechy, które zostają im narzucone przez układ optyczny projektowanej sceny. Wszystkie te zabiegi sprawiają, że powstaje obraz podlegający zasadom malarskiej kompozycji, wyodrębniony przez motyw okna.

Całość dopełnia ostatecznie określenie „wszystko", wskazujące, że osoby wraz z oknem i krajobrazem są elementami tej samej perspektywy, podlegając innym prawom semantycznym niż te związane z porządkiem głównej fabuły. Wprowadzenie zewnętrznego obserwatora w miejsce uczestniczącej bohaterki jest istotne,

15 E. Brontë, *Wichrowe wzgórza*, przeł. J. Sujkowska, oprac. B. Bałutowa, BN, S. II, nr 228, Wrocław 1990, s. 96.

16 Na problem zastosowania punktu widzenia służącej Nelly jako perspektywy narracyjnej w *Wichrowych wzgórzach* zwraca także uwagę Peter Stockwell, por. *idem*, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 2006.

ponieważ pozwala odnaleźć symetryczną relację między częścią pokoju a krajobrazem. W ten sposób konstruowany obraz można odwrócić, traktując pokój i krajobraz jako równoprawne części perspektywy wyznaczanej przez neutralnego obserwatora. Ostatecznie powstaje sytuacja, w której podążając także od strony krajobrazu, „z zewnątrz" w kierunku wnętrza pokoju, można poszukiwać komplementarnej części konstruowanej całości. Jest to powrót do machiny optycznej stwarzanej i stwarzającej nowe relacje w przestrzeni, którą posłużyła się Jane ukryta w niszy okna.

Metoda, którą tutaj zastosowano, polegająca na odnajdywaniu ukrytego znaczenia utworu i komplementarnych uzupełnień pośród cech drugiego utworu, pozwala sądzić, że obie powieści odsyłają do większej całości, której nie obejmują oba porządki narracyjne. Nie tylko więc odnajdywane w nich elementy stylu domagają się uzasadnień wykraczających poza motywację fabularną, ale także całe utwory pełnią w tym wzajemnym zestawieniu funkcję elementów niesamodzielnych i dopełniających się części. Problem ten zmusza, by powrócić do wątpliwości dotyczących autorstwa, od których rozpoczęła się recepcja utworów Currela i Ellisa Bellów. Zdaniem dziewiętnastowiecznej krytyki i czytelników za pseudonimem ukrywał się ten sam autor. Dziś wątpliwości te ponownie wracają w świetle najnowszych badań. W dalszej części rozważań idę za uwagami Ostrowskiego, który jest zdania, że wszystkie dzieła Bellów, włączając w to także utwory poetyckie, napisała Charlotte Brontë. Wykazane wyżej podobieństwa dotyczące obrazów i cech stylistycznych, które w charakterystyczny sposób domagają się uzupełnień, świadczą o jednej autorce, której tematy zostały jednak z jakiegoś powodu rozpisane na głosy sióstr Brontë. Ostrowski, badając fakty biograficzne i cechy stylu Currela Bella, uważa ostatecznie, że ważniejsza od samych społecznych motywacji tej tajemnicy jest wpisana w twórczość Charlotte autorska umiejętność pozostawiania śladów własnej tożsamości pisarskiej. Jego zdaniem, autorka wpisując imiona sióstr do historii literatury, zadbała o pozostawienie własnego autografu jako klucza służącego czytelnikom do odnalezienia właściwego autorstwa tej twórczości.

Uwagi Ostrowskiego pozwalają interpretować takie działanie jako świadome potwierdzenie przez Charlotte jej wartości pisarskiej, sprawności stosowanych reguł narracyjnych, a także jako podjęty przez nią proces kształtowania własnego dyskursu ze światem norm społecznych. Pseudonim był potrzebny Charlotte, by włączyć się w krytyczny dialog ze światem obowiązującego modelu kultury i życia publicznego, co istotne z perspektywy prowincji i oddalenia od arystokratycznych salonów kultury. Pseudonim oraz związana z nim gra autorskich śladów działa też silniej, ponieważ zachęca do odnawianej interpretacji w literaturze i czytelniczej recepcji, staje się socjalnym i kulturowym procesem, a unika spetryfikowania przez obowiązujący w danej chwili model opisu, narzucony przez instytucję życia publicznego, historii literatury, itp. Choć jej obecność w powieści zostaje zdemaskowana,

to autorka uwalnia się przed zarzutem przekroczenia normy dialogu, pozostawiając depozyt – własny projekt obrazowy za oknem, w naturze i przestrzennej organizacji elementów świata. Charlotte przekazała własną wizję świata, rozpisując ją między fingowane wspólne autorstwo trzech sióstr. Od tej chwili rozpoczyna się, poddana dotąd sankcji i restrykcji historii oraz krytyki literackiej, gra między pozostawionym autografem stylu a autorską tożsamością rozpisaną na głosy sióstr.

Proces pozostawiania autorskich śladów odbywa się więc dzięki obrazom, których wzajemna spójność ujawniona zostaje przez włączenie do narracyjnego porządku odkrywanego w drodze interpretacji. Procesualny charakter interpretacji sprawia, że narracja obejmuje podobieństwem obrazów wypowiedzi kilku autorek. Zapoczątkowanie tego kulturowego procesu rozpowszechniania obrazowych śladów sprawia także, że i wyjściowy układ trzech głosów musi ulec kulturowej multiplikacji, by nadać sens literackiemu pomysłowi Brontë, by literackie stało się również antropologicznie trwałe w drodze historycznych zmian świadomości. Pierwszy z tych głosów należy do Frances Hodgson Burnett, u której można odnaleźć obraz podobny do inicjalnego motywu Brontë:

> **Za oknem osadzonym w grubym murze** rozciągała się bezkresna, pozbawiona drzew przestrzeń, przypominająca posępne, fioletowe morze.
> – Co to takiego? – zapytała, wskazując palcem ten niezwykły widok.
> Młoda służąca, która, jak się potem okazało, ma na imię Martha, powstała właśnie z klęczek i spojrzała we wskazanym kierunku.
> – To tam? – zapytała.
> – Aha.
> – To wrzosowisko – rzekła Martha z uśmiechem. – Podoba się panience?
> **–** Jest okropne! – odparła Mary.
> – Bo panienka niezwyczajna – rzekła Martha, powracając do swego zajęcia. – Wydaje się panience za duże i **puste**. Ale jeszcze je panienka polubi.
> – A tobie się podoba? – zapytała Mary.
> – No pewnie! – odpowiedziała Martha wesoło, czyszcząc energicznie ruszt. – Ja je kocham. **Dla mnie wcale nie jest puste**. Pełno tam najrozmaitszych roślinek, a jak to wszystko pachnie![17] (podkreśl. M.G.)

Tutaj także odnajdujemy niszę okienną Brontë z tą jednak różnicą, że znaczenie tego elementu pozostaje nierozpoznane przez bohaterkę. Fragment ten pełni podobną funkcję inicjalną. Różnica polega jednak na tym, że motyw niszy nie jest tu pierwotnie odbierany jako związany z własnym punktem widzenia. Na tym polega jego inicjalne

17 F. Hodgson Burnett, *Tajemniczy ogród,* przeł. Z. Batko, Warszawa b.d., s. 19, następne przykłady na podstawie tego wydania.

znaczenie u Burnett wpisane w proces kształtującej się świadomości głównej bohaterki. Jedną z przyczyn tego negatywnego odczucia bohaterki wydaje się być wyobrażenie otaczającej ją przyrody, bezkresnego krajobrazu wrzosowiska. Widoczny tutaj obraz jest daleki od ustanowionego przez Jane Eyre *continuum* między wnętrzem pokoju a pejzażem za oknem. Podobnie charakterystyczna, choć przedstawiająca z pozoru odmienny problem, jest narracyjna kontynuacja rozmowy ze służącą:

> Mary słuchała jej słów nachmurzona i jednocześnie stropiona. Służący w Indiach byli zupełnie inni. Uniżeni i pokorni, nie ośmielali się odzywać do swych państwa jak do równych sobie. […] indyjskiej służby o nic nie proszono; wydawano jej wyłącznie rozkazy. Nie było w zwyczaju mówienia „proszę" i „dziękuję", a Mary, gdy wpadła w złość, często biła swą aję po twarzy. Przez chwilę zastanawiała się, co by się stało, gdyby uderzyła Marthę[18].

Reakcje Mary noszą cechy zachowania wykształconego w Indiach. Niechęć do otaczającej przyrody jest tym samym, co pogardliwa postawa wobec służącej. Bohaterka postawiona w nowej dla niej sytuacji reprodukuje wyuczoną postawę kolonizatorów wobec podległej służby i rozumianej podobnie natury. Z tego też powodu dokonywana przez bohaterkę ocena widoku z okna nosi semantyczne cechy umotywowane przez jej wcześniejsze doświadczenie. Sugerowana brutalność przypomina tę, która dla Bataille'a jest zapowiedzią procesu transgresji. Scena ta ma inicjalną funkcję, ponieważ wraz z innymi sygnałami utworu przynosi informację o procesie zmian głównej bohaterki, wpisując się w porządek narracyjny powieści o dojrzewaniu (*novel about adolescence*). Widok z okna zyskuje ostatecznie znaczenie *leitmotivu* jako początkowy element rozdziału IV i V. Widok za oknem jest ostatecznie dla Mary inspiracją do podjęcia aktywności, budzi jej świadome działanie. Istotna jest także rozbieżność między głosem narratora, stojącego po stronie natury i projektującego w pewnym sensie kierunek rozwoju świadomości bohaterki, a doraźnym działaniem samej Mary. Przyczyny wstępnych ograniczeń tego procesu oraz właściwa funkcja obrazu widzianego z okna ujawnione zostają po raz kolejny w konfrontacji z doświadczeniem wyniesionym z Indii:

> W Indiach panował zawsze zbyt obezwładniający upał, żeby się mogła czymkolwiek zbytnio przejąć. Tymczasem tu rześki wiatr wiejący znad wrzosowiska pozrywał pajęczyny oplatające jej świadomość i obudził ją z letargu. (s. 35–36)

Należy zwrócić uwagę, że początkowo także obraz bezkresnego wrzosowiska ma podobny do „obezwładniającego upału" Indii wpływ na Mary. Konfrontacja z indyjskim klimatem ujawnia nie tyle świadomą postawę wobec przyrody, co wyuczony

18 *Ibidem*, s. 20.

wzór reakcji na to, co obce i dalekie od świata kolonizatorów, zgodnie z przedstawionym wcześniej przekonaniem, że wobec przyrody obowiązuje ta sama zasada kulturowego użycia i wyższości, co wobec służby. W tym też znaczeniu zmiana w postrzeganiu przyrody i wrzosowiska widzianego z okna, jest zmianą uważnego zainteresowania i empatii budzącej się wobec otoczenia, do którego Mary włącza w podobny sposób, i od którego się początkowo izoluje, wraz z przyrodą także inne osoby[19].

Zachowanie Mary i narracyjnie potwierdzony obraz zmian jej tożsamości, którym poświęcona jest książka Burnett, nabiera dodatkowego znaczenia, gdy weźmie się pod uwagę, że główną narratorką i jedynym wiarygodnym świadkiem historii przedstawionej w *Wichrowych wzgórzach* jest także służąca. Co istotne dla uzupełnienia serii podobieństw, także Jane Eyre funkcję narracyjną przypisuje służącej/opiekunce, o której mówi: „Bessie Lee [...] miała wybitny dar opowiadania, tak mi się przynajmniej zdaje, sądząc z wrażenia, jakie wywierały na mnie jej bajki" (s. 33). Między osobą służącej a naturą zachodzi symboliczny związek podobieństwa, kulturowo obie traktowane są jako podległe wobec oficjalnej narracji. Jane uczy się od przyrody za sprawą książki i krajobrazu, Mary uczy się od służącej o funkcji przyrody, wrzosowiska, które „nie jest puste", a więc jest nośnikiem znaczenia. Refleksyjny proces budowania perspektywy, kompletny już jako konstrukcja machiny optycznej w *Jane Eyre*, tu zostaje wpisany w narracyjną konstrukcję *novel about adolescence*. Nazwa gatunkowa tej formy powieści zyskuje jeszcze jedno i szczególne znaczenie w zestawieniu z uwagami Bataille'a, który zakazane miejsce uświęcone utożsamił z krainą dzieciństwa. Jego znaczenie chwili, charakteryzujące to doświadczenie, u Burnett zostało wpisane w gatunkowy format powieści o dojrzewaniu, stając się rodzajem kulturowej peryfrazy i procesu interpretacji.

Bezkres wrzosowiska może być pierwotnie doświadczany na wzór tropikalnego dyskomfortu przyrody Indii. Oba te obrazy w miejsce hierarchicznej systematyzacji wskazują na wielość odmian, będąc znakiem różnorodności form natury. Z tego też powodu jako znak i komplementarne uzupełnienie nie mogą być sprowadzone wyłącznie do cech charakteryzujących postać Mary w powieści Burnett. Przestrzenie te stały się także przyczyną dramatu i tajemnicy, na której zbudowano mechanizm fabularnych motywacji powieści *Jane Eyre* i *Szerokiego Morza Sargassowego*. Ze względu na intertekstualne odwołania główny kierunek opinii badawczych na temat utworu Jean Rhys wyznacza, co zrozumiałe, powieść Charlotte Brontë. Listę tych odwołań należałoby jednak rozszerzyć również o książkę Burnett i *Wichrowe wzgórza*. Jeden z fragmentów początkowych *Tajemniczego ogrodu* mógłby pojawić się

19 Jak w jednym z wcześniejszych fragmentów opisuje tę zmianę narrator: „ponieważ dotąd myślała wyłącznie o sobie, jej zaciekawienie było oznaką, że coś się w niej zmienia, i to na dobre", *ibidem*, s. 24.

także jako streszczenie relacji łączących w powieści Rhys bohaterkę z jej rodzicami, a przede wszystkim jej matką:

> Jej ojciec, urzędnik administracji kolonialnej, był wiecznie zajęty i sam chorowity, matkę zaś, kobietę wielkiej urody, interesowały tylko rozrywki i wesołe towarzystwo. Nie pragnęła mieć dziecka, toteż gdy Mary przyszła na świat, powierzyła ją opiece *aji*, dając służącej do zrozumienia, że jeśli ta chce sobie zaskarbić łaski *memsahib*, musi trzymać małą jak najdalej od niej. (s. 3)

Informacja ta jednak jest u Burnett jednym z wielu aspektów psychologicznej motywacji postaci Mary. U Rhys oparto na nim natomiast główny problem tożsamości głównej bohaterki. W tym wypadku aspekt ten zostaje wzmocniony przez powtórzenie, i sugerowane podobieństwo imion: matki – Annette i córki – Antoinette. W tym fonetycznym oddźwięku zawarty zostaje dramat kolonialnej przeszłości i sugerowana w powieści kreolska tożsamość głównej bohaterki. Powtórzenie imion jest też śladem, w którym ujawnia się nawiązanie do kolejnego źródła odwołań, jakim są *Wichrowe wzgórza* z imieniem Katarzyny i Katy dla pary głównych bohaterek, matki i córki. Imię Antoinette jest kojarzone przez męża z bezkresem przyrody tropikalnej wyspy i rodzinnej posiadłości głównej bohaterki.

> Wszystkiego tu za dużo, czułem jadąc za nią znużony. Za dużo błękitu, za dużo fioletu, za dużo zieleni. Kwiaty zbyt czerwone, góry zbyt wysokie, wzgórza zbyt niskie. A i ta kobieta jest mi obca[20].
>
> […] miałem wrażenie, że wszystko dokoła jest nastawione do mnie wrogo. **Teleskop odsunął się** i powiedział, nie dotykaj mnie. Drzewa obrzucały mnie pogróżkami, a cienie drzew przesuwające się wolno po podłodze groziły mi. Zielone zagrożenie. Czułem to już od chwili, gdy ujrzałem to miejsce. Nie znalazłem tu niczego, co było mi znane, niczego co by dodało otuchy[21]. (podkreśl. M.G.)

Pomiędzy wybranymi cytatami, wyznaczającymi początkowy i końcowy moment pobytu męża na wyspie, kilkakrotnie jeszcze w formie monologu wewnętrznego powracają fragmenty o podobnym znaczeniu, podkreślającym nadmiar, wrogość i obcość krajobrazu. W książce powtarza się także regularnie motyw teleskopu umieszczonego na werandzie domu. Można w nim dostrzec odpowiednik niszy okiennej Brontë. Teleskop ma podobną funkcję wyznaczania perspektywy. Tym samym informacja o odsuwającym się teleskopie będzie zaprzeczeniem postawy integrującej podmiot z przyrodą i otoczeniem, a zamiar przypisania słownej reprezentacji pojęcia obrazowym elementom natury nie zostanie przez męża Antoinette ostatecznie zrealizowany.

20 J. Rhys, *Szerokie Morze Sargassowe*, przeł. M. Topczewska-Metelska, Kraków 1987, s. 68.
21 *Ibidem*, s. 163.

Rhys rozwinęła temat, który w powieści Brontë jest ledwie sygnalizowaną tajemnicą. Sugestia narracyjna Brontë związana z przeszłością Rochestera stanowi jednak główne źródło jego działań i relacji ze światem. Także i w tym wypadku przyczyną traumy jest kolonialne doświadczenie tropików i problem z jego asymilacją. W powieści Brontë jest ono ukryte za fabularną motywacją związaną z niechcianym małżeńskim kontraktem. Rochester powraca do Anglii jednak z tym samym niezaspokojonym pragnieniem, z jakim po latach wraca także Heathcliff w *Wichrowych wzgórzach*. Wszystkie przytoczone powieści przedstawiają historie powrotu, stając się historią o realizacji pragnienia. Do czego jednak wraca Mary w *Tajemniczym ogrodzie*? By odpowiedzieć na to pytanie, należy uzupełnić listę historii o jeszcze jeden powrót zanotowany przez Virginię Woolf. Autorka *Pani Dalloway* z uznaniem odnosiła się do pisarstwa Charlotte Brontë, doceniając jej wkład w powstanie powieści psychologicznej. W *Pani Dalloway* także przedstawiła powrót z Indii, wykorzystując epizod związany z postacią Piotra Walsha, niespełnionej miłości głównej bohaterki. Piotr wraca z poczuciem klęski, a w relacji z Klarysą ujawnia się dodatkowo kryzys tożsamości bohatera, aktywizując podejmowany przez Woolf wątek relacji między tym, co męskie i kobiece. Rozmowa uzupełniana monologiem wewnętrznym ujawnia problem androgynicznej przyległości bohaterów, a sam monolog pozwala na metaforyczną grę wymiany i przemieszczenia, w której Klarysa przejmuje na siebie część męskich cech Piotra. W procesie tym postać Piotra traci podmiotową jednorodność, przejmując cechy żeńskie, a jednocześnie domagając się dopełnienia i ponownej konkretyzacji w relacji z Klarysą. Epizod powrotu Piotra pojawia się też jako pierwszy rozbudowany fragment *Pani Dalloway* przytoczony w powieści *Godziny* Michaela Cunnighama. Pretekstem odwołania do książki Woolf jest powracający wątek lektury, którą zajmuje się Laura Brown, jedna z trzech bohaterek Cunnighama[22]. Usytuowanie Mary na początku tej męskiej serii bohaterów wydaje się nieprzypadkowe. Mary wraca do Anglii z wykształconym kolonialnym i męskim zarazem sposobem postrzegania świata, reprezentowanym wymownie przez brak możliwości asymilacji wizualnej perspektywy natury, którą reprezentuje bezkres wrzosowiska. „Za dużo fioletu", mogłaby powiedzieć Mary, choć to przecież nie jej słowa, ale męża Anette, dla którego także… „za dużo zieleni". Czy w tej wypowiedzi zaczerpniętej od Rhys nie tkwi przypadkiem jakiś rodzaj przesady, która pozwala w sobie rozpoznać ślad kulturowej i tekstowej kalki zaczerpniętej nie tylko z „wichrowych wrzosowisk" Brontë, ale także Burnett (?) – w Indiach Zachodnich nie ma wrzosowisk.

Powrót Mary, jest jednocześnie jej drogą *about adolescence*, wpisaną w gatunkową formę *Bildungsroman*. Niemiecki odpowiednik trafniej jednak oddaje proces, który przechodzi Mary. Nazwa angielska podobnie jak i polska sugerują pracę nad

22 Por. M. Cunnigham, *Godziny*, przeł. M. Charkiewicz, B. Gontar, Łódź 1999, s. 43.

niedojrzałością, wyznaczając jedyny możliwy kierunek rozwiązania tego problemu przez podążanie ku dorosłości. Sytuacja Mary, a także przykłady pozostałych przytoczonych książek w innym świetle przedstawiają dojrzałość, rozumiejąc ją zgodnie z uwagami Bataille'a jako rodzaj restrykcyjnego paktu, narzuconego zakazu, a nie świadomego uczestnictwa w świecie. Niemieckie *Bildung* sugerujące „tworzenie, formowanie", obecne w nazwie gatunkowej, jest wolne od tego ograniczenia, dopuszczając dwa równoprawne kierunki, ku światu dzieciństwa i socjalnie określonej dorosłości. Pojęcie to jest także bardzo silnie związane z tradycją niemieckiej filozofii, kierując uwagę ku postrzeganiu zmysłowemu, odsyła zatem etymologicznie do greckich źródeł nowożytnej estetyki[23]. W tym sensie odnajdywanie pojęciowych funkcji tożsamości bohaterki na dwukierunkowej drodze *Bildung* odpowiada procesowi tworzenia obrazowego *continuum* przez Jane Eyre. Powrót Mary jest drogą do źródeł własnego postrzegania, procesem uwolnienia od narzuconego jej filtra kolonialnych form estetycznych w wymiarze ikonicznym i obyczajowym. Reprezentacją tego zniekształcenia jest zarzucany jej, po przybyciu do Anglii, brak uprzejmości i empatii. Mary wraca z niezrozumiałym także dla niej konfliktem między tym, co poszukiwane i estetyczne, a tym co narzucone, kolonialne i męskie. Postawa uprzejmości ujawnia właściwą funkcję *Bildung* jako otwartość na naukę i świadome, aktywne kształtowanie podmiotu w konfrontacji ze światem. Ta postawa wyraźnie została zablokowana z jakichś powodów w przypadku męskich postaci wymienionych powieści na pewnym etapie narracyjnego rozwoju historii lub brak jej zupełnie w przypadku męża Antoinette w *Szerokim Morzu*... Nie przypadkiem na zarzuty Antoinette o sposób traktowania mieszkańców wyspy i kolonialną tradycję plantatorów odpowiada: „Niewolnictwo nie było sprawą lubienia czy nielubienia – odezwałem się, próbując zachować spokój – To kwestia sprawiedliwości"[24]. Odnajdujemy w jego wypowiedzi zasadę, którą przywołał Bataille, a która wykluczyła Katarzynę i Heathcliffa z przestrzeni natury w imię społecznego zakazu transgresji. Narracyjne *Bildung* jest tajemnicą ukrytą w powieściach Brontë, w tej części, w której zasada ta odnosi się do męskich bohaterów. Znaczenie tej zasady ujawnia się tu jednak tym silniej za sprawą tejże zaplanowanej skrytości i aluzji dodających szczególnej dynamiki działaniom bohaterów. Działanie *Bildung* dotyczy u Brontë także kobiecych postaci, z tą jednak różnicą, że w tym wypadku obserwujemy inicjujący opowieść proces jego przyswojenia.

W linii podobieństw Jane pojawia się między Katy, matką i córką z *Wichrowych Wzgórz* jako prefiguracjami kobiecych postaci, a ich kontynuacją w osobie Anette z *Szerokiego Morza*... Wszystkie te postaci łączy problem szaleństwa, transgresji będącej

23 Na związek ten zwraca uwagę W. Welsch, por. *idem*, *Estetyka poza estetyką*, K. Wilkoszewska (red.), przeł. K. Guczalska, Kraków 2005.

24 J. Rhys, *Szerokie Morze*..., *op. cit.*, s. 159.

wykroczeniem ku zakazanemu światu natury. W tym kierunku idą poszukiwania Rochestera, który wzorem wymienionych bohaterek wyznacza wraz z Heathcliffem grę kontynuacji tożsamości ukrytą za fabularnymi inwariantami osobowymi. W tej linii ewolucyjnej szczególne miejsce zajmuje także osoba Archibalda Cravena i Colina, jego syna. Postawę ojca określa podtrzymywana od wielu lat rozpacz po śmierci żony. To kolejna tajemnica, która determinuje całą powieść, znajdując swój odpowiednik w tytule. Bez niej nie byłoby „tajemniczego ogrodu" także jako miejsca, którego poszukuje Mary Lennox. Ogród pełni funkcję śladu po utraconej żonie Cravena. Dlatego zostaje ukryty i skazany na zapomnienie. W postawie Archibalda, podobnie jak w przypadku wymienionych bohaterów, ujawnia się poczucie straty, porażki, a także rodzaj skrywanej agresji. Jej obecność zostaje zwizualizowana w postaci skazanego na zagładę ogrodu. Ujawnia się tym wymowniej w osobie syna, wobec którego można dopatrzeć się podobnych działań jak w przypadku ogrodu. Colin ma podzielić los ogrodu, podobnie jak on skazany na wyniszczającą wegetację i powolny kres. Jego choroba jest rodzajem zaprogramowanej i ucieleśnionej w jego osobie niechęci ojca. Podobnie jak w innych omówionych przypadkach postać kobiety jest punktem narracyjnym, który kieruje uwagę ku przestrzeni transgresji.

Achromatic Jane and the fashion ga

Gdy przyjrzeć się garderobie Jane w całej powieści, okaże się że zakres wariantów kolorystycznych obejmuje głównie różne odcienie szarości i czerni. Wymowny jest w tym przypadku gest odrzucenia nowej sukienki, odbiegającej od tej tonacji, podarowanej jej wraz z oświadczynami przez Rochestera. Problem odcieni ubioru dotyczy kształtowania wizerunku i znaczenia, jakie osoba Jane tworzy w relacjach z otoczeniem. Poza Marthą także postać Mary Lennox jest prefigurowana przez Jane. Pełnia tego wzorca ujawnia się jednak dopiero w konfrontacji postaci Jane z wizualną tradycją literackich komentarzy:

> Kiedy Mary zdecydowała się wreszcie wstać, stwierdziła, że sukienka, którą Martha wyjęła z szafy, nie jest tą, w której przyjechała tu wczoraj.
> To nie moja – powiedziała – **Moja jest czarna.**
> Przyjrzała się białej sukience z grubej wełny i dodała z chłodnym uznaniem: – Jest ładniejsza od mojej.
> – Ma ją panienka założyć – rzekła Martha. – Pan Craven kazał pani Medlock kupić ją w Londynie. „Dziecko nie będzie mi się tu snuło w czerni jak jakaś dusza potępiona" – powiedział. „Dom byłby jeszcze smutniejszy, niż jest. Trzeba ją ubrać bardziej kolorowo". Moja matka mówi, że wie, o co mu chodziło. Matka zawsze wie, o co komu chodzi. Sama nie lubi czarnego koloru.
> **Ja nie cierpię czarnych rzeczy!** – rzekła Mary. (s. 22)

Przykład Mary wskazuje, że także w przypadku Jane czerń jest narzucona, a kolor jest ukrytym ogniwem barwnego *spectrum*, domagającym się więzi i kontynuacji z postacią bohaterki. Brontë zdecydowała się na konsekwentne utrzymanie odcieni szarości dla osoby Jane ze względu na wprowadzoną w ten sposób różnicę między jej perspektywą obrazową a atrybutami społecznej opresji. Kolor uzupełniałby w tym znaczeniu enumeracyjny ciąg prawa do słowa, jedzenia i wizerunku. Obie bohaterki pokazywane są jednak na tle kolorowego pejzażu przyrody. W przypadku Mary istnieje szczególna zbieżność między budzącym się w niej pragnieniem poznania tajemnicy ogrodu i stopniowym odkrywaniem znaczenia w pierwotnie postrzeganej nieczytelnej dla niej pustce ogrodu. Zmiana sukienki staje się tu symbolicznym momentem aktywizacji tego zainteresowania. Jako komentarz obrazowo-pojęciowego zwrotu pojawia się kończące przytoczony fragment eksklamacyjne „nie cierpię czarnych rzeczy!" wypowiadane przez Mary. Różne aspekty kolorystyczne tworzą podobne kontrastowe zestawienia w obu powieściach. Zbudowano na nich związek, w którym to, co tematycznie jawne, osobowe i achromatyczne otrzymuje kontynuację i zostaje zakorzenione w ukrytej lecz zarazem barwnej podstawie znaczenia – w pejzażu natury. Czerń i odcienie szarości są przy tym warunkiem różnicowania wobec enumeracyjnego obszaru zakazów. Przykładem takiego samego kontrastowego układu obrazów jest także narracja prowadzona z perspektywy Annette w *Szerokim Morzu*… oraz niechęć jej męża do nasyconej barwami egzotycznej przyrody. Ubiór w tych powieściach jest zarazem komentarzem do osoby. Widać w nich wyraźną zależność między strojem a deklarowaną niechęcią oraz kształtowaną postawą empatii.

Porównanie początkowych opisów wprowadzających postać Jane Eyre i Mary Lennox wskazuje na podobieństwa w sposobie przedstawienia tych postaci. Podobieństwa te są dodatkowo warunkowane na poziomie fabularnym przez wprowadzenie w obu przypadkach tej samej historii dzieciństwa. Obie bohaterki są sierotami. Każda z nich odbywa podróż z domu rodzinnego do posiadłości swoich opiekunów. W rozmowie służących poświęconej Jane pojawia się opinia: „gdyby to było miłe, ładne dziecko, można by współczuć z jej sieroctwem; ale doprawdy nie można lubić takiej małej ropuchy jak ona" (s. 29). Okazuje się, że kategoria empatii także należy do sekwencji zakazów wymierzonych w Jane, o czym przekonuje dalsza część tej rozmowy: „w każdym razie taka piękność jak panna Georgianna byłaby bardziej wzruszająca w tym samym położeniu" (s. 29). Współczucie jest więc także zarezerwowane dla posiadaczy książek i sukien. Podobnie też zostaje wprowadzona postać Mary w powieści Burnett, o której na podstawie jej wyglądu […] „wszyscy orzekli zgodnie, że jest to najbardziej niesympatyczne dziecko, jakie kiedykolwiek zdarzyło się widzieć", a następnie narrator dodaje: „była to niestety prawda" (s. 3). Różnica między tymi wprowadzeniami polega jednak na tym, że Jane postawiona zostaje wobec społecznego systemu prawa i przywilejów, którego wyrazicielkami są służące. W przypadku Mary natomiast jej wygląd zostaje powiązany z rodowodem kolonizatorów: „Dziewczynka miała niepozorną

sylwetkę […] i stale kwaśną minę. Cerę, podobnie jak włosy miała żółtawą, co wiązało się z tym, że Mary urodziła się w Indiach i nieustannie chorowała". (s. 3)

W *Szerokim Morzu Sargassowym*, podobnie jak w powieści Brontë, ujawnia się sfera zakazu i arystokratyczne prawo do sukni. Po raz pierwszy, gdy Annette zostaje okradziona przez koleżankę i zarazem reprezentantkę dawnych niewolników. Zmuszona jest wtedy wracać do domu w jej zniszczonej sukience. Scena ta została wyprofilowania przez odwołanie do topologicznej wymiany szaty i łachmanów. Po raz drugi wtedy, gdy bohaterka obserwuje wydane w jej domu przyjęcie, na które nie ma wstępu: „Jakie one piękne, pomyślałam, i jakie mają piękne suknie. Tak piękne, że aż opuściłam wzrok na kamienne płyty". (s. 15) Zestawienie przytoczonych przykładów pozwala wskazać na jeszcze jedną wspólną cechę. Opis ubioru nie jest w nich bezpośrednio powiązany z fragmentami, w których omawia się inne cechy wyglądu i osobowości. Achromatyczny sposób przedstawienia Jane nie wynika z ocen innych bohaterów. Został on natomiast uwzględniony w narracji na różnych etapach ewolucji postaci Jane, a także Mary. Jak zaznaczono już wcześniej, zestawienie z bohaterką Burnett pozwala ujawnić dodatkowe znaczenie tego zabiegu w powieści Brontë. Ubiór pojawia się dzięki temu jako rodzaj tematycznego przesunięcia wobec obecności bohaterek. Pełni funkcję autonomicznego obiektu wizualnego, który oddzielony od modelu bohaterki, zachowuje jednak z nią więź semantyczną. Dzieje się tak szczególnie w przypadku Jane, której achromatyczna cecha zostaje wyodrębniona dzięki pomocniczej postaci Mary, oddalonej w czasie za sprawą kulturowo-literackiej kontynuacji. Powiedziano wcześniej, że uzyskana przez Brontë tonalna gradacja szarości ma swój rodowód w ukrytej palecie barw natury. Więź semantyczna między modelką/bohaterką jest zatem jednocześnie motywowana przez proces *Bildung* profilowany w naturze.

Na początku *Dziwnych losów…* pojawia się także inny fragment, który z pozoru nie wyróżnia się pośród innych epizodów jako zapowiedź nowego problemu powieści:

> Ponieważ to wszystko niczym było dla mnie, zwróciłam uwagę na ościekawszego, na małą głodną raszkę, która nadleciała i ćwierkała na gałęziach bezlistnej czereśni […] rozkruszywszy kawałek bułki, starałam się właśnie otworzyć okno, ażeby wysypać okruszyny, gdy Bessie wpadła pędem do dziecinnego pokoju. […]
>
> Szarpnęłam oknem raz jeszcze zanim odpowiedziałam, gdyż chciałam, żeby ptaszek dostał pożywienie; okno puściło, a ja wysypałam okruszyny trochę na kamienny parapet, a trochę na gałęzie czereśni, po czym zamykając okno, odpowiedziałam […] (s. 35)

Fragment ten można by uznać za kolejny zabieg narracyjny służący potwierdzeniu tła psychologicznego i fabularnie motywowanych relacji między bohaterami, gdyby nie kilka zwartych w nim informacji. Wypowiedź Jane pojawia się w chwili, gdy jej przyszłość ma zostać określona przez jej opiekunów. Jak się jednak okazuje

nie to przełomowe wydarzenie będzie najważniejsze dla bohaterki. Epizod ten wyraźnie odwraca porządek i prawo ważności zdarzeń i relacji. Gest ten manifestuje się tym silniej, że dokonuje się także wbrew fabularnej logice narracji. Za chwilę przecież okaże się, że Jane zostanie wysłana na wiele lat do szkoły z internatem, bez prawa powrotu do posiadłości ciotki. Ten wątek zdominuje także fabularny porządek powieści, a tym samym określi kierunek oczekiwań czytelnika. „To wszystko" jest jednak „niczym" zdaniem Charlotte i Jane. Słowa Jane ustanawiają nową hierarchię ważności między funkcją fabularną narracji a osobowo określoną potrzebą ekspresji bohaterki i narratorki zarazem. Uporządkowanie tematyczne wprowadzone przez Jane w przytoczonym fragmencie, marginalizuje znaczenie przypadłości „wszystkiego", na które składa się narzucany jej przez innych plan przyszłości, a także rozmowa z opiekunką. Retoryczna i komunikacyjna konieczność odpowiedzi na pytanie ustępuje pragnieniu obserwacji i czynności nakarmienia ptaka za oknem. Widać w tym opisie wyraźny opór sytuacji i zmaganie się z nieprzychylnymi okolicznościami symbolizowane przez nagłe wtargnięcie Bessie oraz wstrzymaną retardacyjnie i budującą napięcie całość obrazową wyznaczoną zakresem słów: „Szarpnęłam oknem" – „okno puściło". Obiektem określonym jako „coś ciekawszego" i jednocześnie tak niepozornego przez przypisaną mu cechę okazuje się „mała raszka". W *Tajemniczym ogrodzie* podobnie „Mała puszysta kuleczka z miniaturowym dziobkiem podskakująca na cienkich nóżkach" zajmuje uwagę głównej bohaterki:

> [...] wchodząc do ogrodu zauważyła, że zewnętrzny mur nie kończy się na wysokości sadu, lecz ciągnie dalej, jakby za sadem znajdował się jeszcze jeden ogród. Teraz zresztą widziała ponad murem wierzchołki drzew, a po pewnym czasie dostrzegła na najwyższej gałęzi jednego z nich ptaszka o rdzawym upierzeniu na piersi. […] (s. 27)
>
> I wtedy zdarzyło się coś zdumiewającego. Mary usłyszała cichy trzepot skrzydeł i po chwili ptaszek z czerwonawym gardziołkiem wylądował na grudzie ziemi u stop ogrodnika. […]
>
> A co to za ptaszek? – zapytała Mary.
>
> To panienka nie wie? Przecie to rudzik. (s. 29)

U Burnett mowa o rudziku, a u Brontë ptakiem zajmującym uwagę Jane jest raszka. Jak się jednak okazuje, w obu przypadkach chodzi o ten sam gatunek, ale z innym odpowiednikiem nazwy w tłumaczeniu. W polskiej terminologii ornitologicznej, uwzględniając także regionalne odmiany nazwy gatunkowej, obecnych jest kilka wariantów leksykalnych na oznaczenie tego gatunku ptaka, w tym zastosowane odmiennie w tłumaczeniu Teresy Świderskiej i Zbigniewa Batki określenia raszki i rudzika. W oryginalnych wersjach językowych obu powieści ten problem nie istnieje z uwagi na jeden angielski odpowiednik gatunkowy – *robin*, obecny w obu powieściach. Parafrazując słowa Mary, Brontë mogłaby powiedzieć: „Czytelniku –

nie wiesz? Przecie to rudzik". To jeden z tych przypadków, w których poprawność przekładu okazuje się błędem w komparatystycznym obszarze kultury, to także jeden z tych przykładów, w których niezamierzony błąd pozwala zobaczyć więcej niż tekstowa poprawność przekładu.

Podobieństwo obu tekstów przez odwołanie do tego samego motywu ptaka staje się nieczytelne dla polskiego odbiorcy, może z wyjątkiem znawców ornitologicznej synonimii. Problem ten ujawnia się jednak nie w obrębie interpretacji jednego tekstu, ale w przypadku porównania obu powieści. Ta ukryta informacja jest tak samo istotna dla angielskiego i polskiego czytelnika. Dzieje się tak, ponieważ w powieści Brontë *raszka* czy *robin* są podobnie „achromatyczne". W porównaniu z utworem Burnett pozbawiono je atrybutu czerwieni, który wyraźnie został wyeksponowany w *Tajemniczym ogrodzie* jako kolorystyczna obecność *Erithacus rubecula* – „małej kuleczki", „ptaszka o rdzawym upierzeniu, z czerwonym gardziołkiem". Dopiero razem rozpatrywana tożsamość nazwy i kolorystyczne wskazówki z *Tajemniczego ogrodu* pozwalają zrozumieć, że Brontë też chodzi o tego samego ptaka z czerwonym akcentem upierzenia. Choć jednak Charlotte przemilcza ten kolorystyczny atrybut, dając po raz kolejny autotematyczny dowód, że narracyjny porządek fabuły nie jest tym „wszystkim", co ją interesuje, to pozostawia pewien ślad ujawnionej u Burnett atrybucji. Pojawia się on w czynności wysypywania okruchów chleba. Wyjęta z powieści fraza: „sypać okruchy chleba na gałęzie czereśni" może stać się samodzielną metaforą, która budzi pytania o znaczeniową wykładnię tego obrazu. Rozwiązanie pojawiającej się metafory przynoszą określenia Burnett, których zakres znaczeniowy łączy się w obrazie „małej czerwonej kuleczki" wyznaczonej przez ptaka na tle achromatycznego, w przypadku obu książek, zimowego krajobrazu. Gałęzie drzewa owocowego konotują obecność podobnego czerwonego punktu oddalonego w czasie, ku innej porze roku. Uwagę Jane zwraca punkt wyznaczony przez rudzika i sugerowana możliwość obrazowego powtórzenia w postaci owocu czereśni. Ten proces metaforyzacji utrwala całą kompozycję, podkreśloną zainteresowaniem i procesem percepcyjnym bohaterki a zarazem autorki, jak na malarkę przystało.

Cunningham, przedstawiając w swej powieści własną fabularną wersję ostatnich dni życia Virginii Woolf, posłużył się także motywem ptaka. Jest nim chory drozd znaleziony w ogrodzie przez dzieci. Autor rozbudował ten epizod, przedstawiając dziecięcą troskę i zarazem nieudaną próbę ratowania ptaka, zakończoną jego pogrzebem. Decyzja Cunninghama nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ wątek ten jest drugim, obok powrotu z Indii, do którego odwołał się ten autor, konstruując swoją powieść. Drozd to nie rudzik, a jednak. Wcześniejsza ornitologiczna taksonomia zaliczała rudzika do grupy *Turdidae*, a więc łacińskiego odpowiednika drozdów. Oba ptaki należą też do najbardziej literackich motywów ornitologicznych literatury angielskiej i amerykańskiej. Wybór Cunninghama wydaje się więc nieprzypadkowy. Zestawienie drozda z rudzikiem, spowinowaconym z nim przez podobieństwo

rodzinne, jest ponownie zgodne z achromatycznym pomysłem Brontë, w którym zachowane zostaje konotacyjne odwołanie do przemilczanego barwnego punktu. *Godziny* w całej serii wywołanych przez Charlotte odwołań można by przy tym nazwać najbardziej achromatycznym przykładem. Śmierć drozda stanowi w tej powieści jawną aluzję do ostatnich scen z życia Virginii Woolf. W podobnym destrukcyjnym układzie narracji przedstawione są także inne postaci powieści, zarówno losy pozostałych dwu głównych bohaterek jak i mężczyzn. Nie przypadkiem autor zdecydował się na trójdzielny układ powieści oraz sekwencyjne powtórzenia każdej z opowiadanych historii. Porządek taki utrwala sugerowane podobieństwa między losami bohaterek, idąc dalej, wpływa także na losy przedstawionych tam męskich bohaterów. Konstrukcja jest więc trójdzielna, naśladując antyczny porządek dramatyczny i sugerując narracyjną determinację przedstawionych historii. Trójdzielność konstrukcji to także w tym wypadku sugestia prymarnej funkcji głosu narratorek (czy również trzech sióstr i kolejnych kulturowych pseudonimów obok Currela, Actona i Ellisa Bellów?). Obecność ich głosów inicjuje opowiadane historie, pozwalając zaistnieć męskim postaciom bohaterów. Ujawnia się tym samym uprzywilejowana funkcja wybranego przez Cunninghama fragmentu powieści Woolf, zapowiadającego powrót Piotra z Indii. Mamy tu zatem powtórzenie przedstawionej wcześniej motywującej serii powrotów opartej na opozycji między prawem reprezentowanym przez kolonialny porządek a nieprzyswojoną przestrzenią natury. Śmierć drozda oznacza zerwanie ciągłości obrazowych powiązań ustanowionych przez Brontë i Burnett, przerwanie drogi wskazywanej przez rudzika ponad murem ogrodu. Praca zasady *Bildung* nie może zostać w tym wypadku doprowadzona do końca, jest ona jałowym wysiłkiem pozbawionym świadomości celu. To postmodernistyczna wersja działań podjętych przez Mary Lennox.

Świat przedstawiony przez Cunninghama nie jest dobry dla kobiet ani dla mężczyzn. To także wizja świata po upadku kolonialnego imperium, w którym słowo poszukuje więzi z utraconą obrazową reprezentacją. W świecie tym powraca problem postawiony przez Jane Eyre w postaci machiny optycznej ustanawiającej łączność z obrazem natury. Zerwanie więzi oraz brak ponawianej próby transgresyjnego przekroczenia granicy między społecznym uzusem a światem natury i Bataille'owskiego dzieciństwa, narażone jest na regres ujawniony w autodestrukcyjnym geście Cravena, skazującym ogród jego pragnień na zagładę. Wydaje się, że w ten sposób może się zakończyć znaczenie dziedzictwa Brontë. Autorka znała jednak dobrze funkcję ikonicznej reprezentacji, której nie wyczerpuje znaczenie słowa, tak jak pojedyncze słowo nie jest źródłem metafory. Moc narracji rzuconej ku przyszłości Brontë odnajduje w sugestii obrazu, którego ukryta część domaga się od przyszłości dopowiedzenia. W tym znaczeniu można rozumieć kolejne ustanowione przez nią *continuum* łączące to, co achromatyczne z przestrzenią natury. Element achromatyczny domaga się w tej ukrytej relacji barwnego dopowiedzenia. Porównanie Brontë – Burnett wskazuje,

że relacja ta może przebiegać w odwrotnym kierunku, unieważniając funkcję chronologii i przypisywanego tej zasadzie niesłusznie porządku przyczynowego. W tym znaczeniu przywołałem na początku zagadnienie anachronizmu jako problemu interpretacji ponadtekstowych odwołań, odnajdujących sens i antropologiczne dopowiedzenie poza obszarem jednego tekstu, w przestrzeni kultury tekstów. Eksperyment współczesnej powieści pozwolił wskazać, że motywacja narracyjna obowiązuje także w nielinearnym porządku literatury. Temu służą autotematyczne zabiegi Brontë. Jednym z nich jest achromatyczna funkcja obrazu, projektująca własne ukryte barwne dopowiedzenia. Drozd Cunnighama zawsze odnajdzie swój barwny odpowiednik w postaci rudzika/raszki Brontë-Burnett, nawet jeśli stanie się to za cenę anachronizmu, w którym tradycja romantyzmu łączy się przez medium literatury dziecięcej z powieścią postmodernistyczną, a uprzejmość natury z feministycznym aspektem procesu *Bildung*.

Barthes, rozważając w *Świetle obrazu* estetyczną tajemnicę fotografii, posłużył się pojęciem *punctum*[25]. Pojęcie to przeciwstawia się jednolitości kompozycyjnej fotografii nazwanej *studium*, które stanowi główny i dla Barthesa oczywisty temat zdjęcia. *Punctum* natomiast pojawia się jako przedmiot, często poboczny szczegół głównego tematu. Przyciąga jednak uwagę, aktywizując emocje i budząc niepokój widza. Działa też punktowo wyodrębniając się ze *studium*. Takim *punctum* u Brontë i Burnett staje się rudzik, przedmiot, który można nazwać, ale zarazem punkt wizualny, „czerwona kuleczka", wyróżniający się z całości. Dla *studium* badacz rezerwuje odczucia z zakresu zdystansowanej oceny. Jak pisze: „*Studium* należy do porządku *to like*, a nie *to love*", określając je jako rodzaj zainteresowania „bez zobowiązań"[26]. Rozwijając myśl Barthesa, rudzik należy do porządku *to love*, w którym jest pragnienie zainteresowania, a także oddalająca „to wszystko", co należy do indyferentnego *studium*, postawa Jane Eyre, wskazująca na raszkę i w tym deiktycznym geście ustanawiająca samodzielną metaforę. *Punctum* ujawnia się podobnie w postawie samowoli i geście transgresji Mary prowadzonej przez rudzika. Pojęcie to jest miejscem wykazanej serii konfrontacji społecznego zakazu, normatywnego kolonializmu z przestrzenią natury. Narracyjne prawo ustanowienia *punctum*, które przywraca utraconą łączność z pejzażem, przyznaje się kobiecie w grze tożsamości sióstr oraz powoływanych do tego celu pseudonimów autorskich i literackich postaci. *Punctum* natury, które wyłania się z fabularnego *studium* tekstu staje się dla Brontë aktywnym i ponawianym zaangażowaniem *to love*.

Czy Ch. Brontë stworzyła mitologię? – z pewnością stworzyła narzędzie optyczne, które połączyło literackie pokolenia. Efektem działania tego procesu jest równoczesne

25 Por. R. Barthes, *Światło obrazu*..., *op. cit*.
26 *Ibidem*, s. 53.

umiejscowienie prawa feminizmu i krytyczne przepracowanie socjalnych oraz kulturowych aporii kolonializmu. Feminizm staje się tu narzędziem, które z jednolitego Barthesowskiego *studium* kolonialnego obrazu świata wydobywa obrazowe *punctum* dalekie od obowiązującej fabularnej reprezentacji. Ten proces dekonstrukcji ujawnia niejednorodność postkolonialnej tradycji, opartej na geście prowadzącego do usunięcia świata dzieciństwa i poezji Bataille'a poza przestrzeń porządku społecznego. To przestrzeń, do której opracowany został system przywilejów w postaci przyznanych kompetencji do interpretacji odkryć geograficznych i badań archeologicznych II połowy XIX wieku. Porządek mitologii Brontë oparty został na pierwszeństwie obrazu wobec jednolitego *studium* obowiązującego dyskursu. Brontë stworzyła rodzaje *punctum*, które przywracają pierwotną jedność słowa i obrazu zniekształconą przez kolonializm. To wejścia do przestrzeni natury, którą wcześniej opatrzono zakazem, rozdając przepustki wtajemniczonym.

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.24

Zhu Shoutong

302—**315**

Nośnik, styl, media: historyczna interpretacja kulturowych norm dramatu

Wydział Sztuki i Nauk Humanistycznych
Uniwersytet Makau / Chiny

Dramat zawsze był wytworną i uporządkowaną zabawą, idąc w parze z zasadami i medialnymi formami własnych czasów. W wielu przypadkach, istotnie, może być on uważany za rodzaj „uroczystej ceremonii”[1]. Jakkolwiek nawet w erze przemian politycznych ten typ „ceremonii” wciąż niesie w sobie estetyczny porządek, w którym ujawnia się pierwotny czynnik zabawy. Jednym słowem, kultura teatru jest nierozłączna z uczestnictwem określonych grup społecznych oraz form artysycznych, z tego powodu ustanawia rodzaj publicznego i kulturowego porządku. Na Zachodzie, o czym nie trzeba przypominać, w tradycji dramatu antycznego i jego suplementu w postaci dramatu satyrowego, teatr miał związek z tradycyjną obrzędowością i uroczystościami religijnymi. Co do pochodzenia, chiński teatr może być także rozpatrywany jako zjawisko niosące ze sobą pewne podobieństwa do uroczystości religijnych oraz form rytualnych, a równocześnie zachowujące związek z zasadami dworskiej etykiety. Cechy te wskazują, że uroczysta zabawa odzwierciedla jednocześnie porządek władzy i społeczenstwa. Dlatego pojęcie „Opery śpiewanej” nierozerwalnie łączy się ze stylem właściwym dla chińskiej zabawy.

Z tego powodu, w znaczeniu poziomu artystycznego, dramat w naturalny sposób posiada narzucające się społeczne i kulturalne atrybuty, ograniczające udział autorskiej kreacji, które odróżniają go od innych form sztuki. Na płaszczyźnie pojęć literatury gatunkowa charakterystyka teatru często objawia się jako proces przetworzenia własnego nośnika medialnego. W procesie tym teatr zawsze gotowy jest poświęcić gatunkową charakterystykę na rzecz określonego typu nośnika i wymagań przekazu. Wang Guowei w pracy *Research of Plays in Song and Yuan* zauważył już ten problem: „Znaczenie musi być dopełnione przez towarzyszącą mu mowę, akcję i śpiew, by przedstawić opowieść”. Wang zwraca tu uwagę na wyjątkowy rodzaj powiązań dramatycznego nośnika. W miarę rozwoju dramatu nośnik dramatyczny (głównie w sztukach performatywnych) stopniowo otwiera drogę do funkcji stylistycznych, które pozwalają ujawnić jego idee oraz wartość literacką. Tworzenie scenariusza staje się najbardziej istotnym elementem kreacyjnym sztuki, w którym kulturowa funkcja operacji dramatycznej przybiera formę nowej interpretacji. Udział mediów, szczególnie zwieloktotniony udział multimedialny, nie tylko osłabia dramat jako formę sztuki i kulturowy nośnik, ale także osłabia wartość literacką. Dramat powraca jako sztuka publiczna, lecz jego performatywna tekstura zostaje osłabiona, odzwierciedlając tym silniej funkcje mediów i efektu medialnego. Efekt nośnika, stylistyczny efekt oraz efekt medialny to trzy momenty w historycznym i kulturowym rozwoju dramatu, które ujawniają się w postaci zjawisk o charakterze społeczno-kulturowym i psychologicznym.

1 Por. Z. Hu, *State Ceremony: A Cultural Perspective on Modern Chinese Revolutionary Dram*a, Guangxi Normal University Press, Guangxi 2008.

Efekt nośnika

Dramat jest w oczywisty sposób szczególną sztuką nośnika, w której tekst i gatunek nie są niczym innym jak koniecznym przygotowaniem formy. Teatralny nośnik jest tym, co Guowei nazwał mową, akcją i śpiewem, a więc tym, czym w istocie są – grą aktorską i sceną czyli przedstawieniem i teatrem. Teatralne środki wyrazu, sceniczne atrybuty, postaci oraz powiązane z nimi umiejętności aktorskie (w tradycyjnej chińskiej i zachodniej operze, bardzo istotna jest umiejętność śpiewu) są najbardziej bezpośrednią manifestacją sztuki teatralnej. Scena oraz pozostałe elementy wiążą się także nieuchronnie z wymaganiami czynnika teatralnego. W znacznej mierze dramat zależy od zdolności nośnika do wyrażania cech i uroku artystycznego, podczas gdy tekst i konotacje stylistyczne często pozostają na stosunkowo łatwej do przeoczenia pozycji. Z tego powodu w uznaniu tradycyjnego dramatu, widzowie często nie odnoszą się do właściwej zawartości dramatycznej, a jeśli nawet są świadomi fabuły, zapamiętując jej poszczególne elementy, nie jest ona często głównym czynnikiem, który pomaga docenić dramat za jego skondensowany układ i emocjonalne poruszenie wywołane przez działania teatralne, umiejętności śpiewu i gry aktorskiej oraz wszelkie elementy kształtujące teatralną atmosferę. Dlatego warstwa tekstowa tradycyjnego dramatu chińskiego jest do pewnego stopnia wtórna wobec samego aktu odbioru.

Co należy podkreślić, w tradycyjnej formie nośnika dramatycznego poczucie sceny i korespondujący z nim zmysł rytuału staje się kluczowym efektem prowadzącym do uznania wartości dramatu. Jednak chińska publiczność teatralna nie ubiera się zbyt odświętnie w porównaniu z publicznością na Zachodzie, która przychodzi do teatru tak, jakby brała udział w wielkim święcie. W teatrze Chińczycy jedzą ziarna dyni, używają ręczników, piją herbatę i wino, komentują akcję w czasie oglądania lub śpiewają z aktorami, a także od czasu do czasu wyrażają swoje odbiorcze emocjonalne zaangażowanie. Najwyraźniej tradycyjna chińska publiczność, oglądając przedstawienia, nie wykazuje mniejszego entuzjazmu niż dawniej. Kiedy aktorzy grają lub śpiewają, na scenie czy też za kulisami, oczekują równocześnie reakcji publiczności, oczywiście takiej, która ujawnia się w formie pochwał i oznakach zadowolenia. Jakkolwiek czasami zdarzają się negatywne reakcje ujawniane jako wymowne buczenie, to należą one do jednostronnych zachowań tradycyjnej publiczności, których nie można z pewnością uznać za muzyczny efekt dźwiękowy związany z kompozycją muzyczną czy mniej lub bardziej zamierzonymi odgłosami scenografii. Jednak te właśnie reakcje stają się główną podporą teatralnej atmosfery jako integralnej części nośnika teatralnego.

W tak rozumianym właśnie teatralnym nośniku kulturowym ujawnia się uznanie publiczności dla artystycznej i technicznej formy dramatu, innej od jej literackiej esencji i związanej z nią strukury mentalnej. Gdy Chińczycy idą do teatru, oczywiście przykładają wagę do repertuaru, fabuły i głównych postaci sztuki, jednak są

głównie zainteresowani sposobem odegrania ról, stylem śpiewu oraz umiejętnościami aktorskimi. Z tego powodu w tradycyjnej kulturze teatru, szczególnie w przypadku zachowania publiczności, status dramaturga jest prawie niezauważalny, choć rodzaj wykreowanych przez niego postaci odgrywa tutaj istotną rolę. To, czy sztuka odniosła sukces czy nie, zależy głównie od aktorów, a nie od scenariusza. Znaczenie tekstu literackiego jest mniejsze, jeśli nie daleko mniejsze, w porównaniu z rolą nośnika przypisaną sztuce aktorskiej. W istocie tradycyjne chińskie utwory dramatyczne różnią się znacznie od zachodniego dramatu z wpisaną w niego konstrukcyjną funkcją autora: począwszy od greckiej tragedii akt czytania jest tu tak samo istotny i trwały kulturowo jak sama gra, co sprawia, że dramat staje się istotną częścią literatury. W tym znaczeniu chiński tradycyjny teatr z gruntu „nie jest rozumiany jako część literatury i stawia aktora w centrum dramatu (*actor-centered*), w którym scenariusz służy grze a nie publicznej lekturze”[2].

Jednym słowem, mamy do czynienia z kulturą dramatu, gdy forma jest bardziej istotna niż zawartość, nośnik dramatyczny bardziej istotny niż tekst literacki. Gra aktorska jest głównym komponentem, któremu podlega ponad połowa operacji teatralnych. Rzecz jasna, wynik pracy dramaturga w postaci scenariusza nie może być pomijany. Jednak po pierwsze, scenariusze, takich autorów jak Guan Hanqing, Wang Shifu, Tang Xianzu, nie dają się łatwo przenieść na scenę, teksty te wymagają ponownego przepracowania adaptacyjnego oraz artystycznego doświadczenia aktorów, odpowiedniego wobec wymagań scenicznej prezentacji. Dlatego wpływ dramaturga oraz jego oryginalnego scenariusza zostaje ograniczony w przypadku konkretnych operacji teatralnych. Po drugie, scenariusz często wytwarza wiele różnych wersji scenicznych i w długim czasie będzie wielokrotnie wykorzystany w odmiennych teatralnych aktualizacjach, a więc znaczenie dramaturga w niewielkim stopniu wchodzi w zakres operacji teatralnych. W ten sposób, w tradycyjnej kulturze teatru dramaturg zajmuje niższą pozycję niż aktorzy czy nawet sama publiczność. W operacjach teatralnych widzom przypisuje się w oczywisty sposób o wiele większe znaczenie niż dramaturgowi, nawet jeśli są anonimowi i nie znamy ich społecznego statusu, z wyjątkiem celebrytów, którzy sami grają role bywalców teatralnych, przypisanych im zgodnie z określonym modelem pozycji społecznej. Kulturowa funkcja zwykłych widzów sprowadza się do znaczenia „cichej większości”. Są oni jednak cisi jedynie ze względu na swą anonimowość i status społeczny, a nie w znaczeniu ich głosu i wpływu na przebieg przedstawienia. Sprawdzają się bardzo dobrze w roli autorów rozmaitych dźwięków teatralnych, radosnych okrzyków lub wyrazach fonicznego niezadowolenia. Reakcje te oznajmiają ich własną ocenę przedstawienia wyrażoną w szczery lub przesadny ale zawsze znajomy sposób. Tego typu dźwięki nie tylko oddziałują na emocje aktorów, ale także w pewien sposób pomagają im udoskonalić spektakl,

2 S. Ma, *Drama: A Dream-maker's Art*, Taipei 2010, s. 183.

a nawet kierują przebiegiem akcji. Tak więc reakcje widzów oraz ich aktualne emocje mają większy wpływ na przebieg gry niż właściwy autor scenariusza.

Podsumowując, jeśli więc prowadzimy wewnętrzną analizę elementów, które komponują całościowy udział określonego repertuaru lub czynników, które oddziałują na kulturę dramatu, relacja między dramaturgiem, aktorami oraz widzami może zostać jasno przedstawiona w następujący sposób: do najbardziej istotnych elementów przedstawienia należą aktorzy i czynniki związane ze sceną, w dalszej kolejności przechodząc do widzów, a na autorze scenariusza kończąc. Tak wygląda przybliżone równanie, które odzwierciedla zasadnicze elementy tej charakterystyki, jak żywotność wzorca, przedstawienie i emocje. Ten rodzaj sztuki jest zatem szczególnie uzależniony od sceny, dzieła i związanego z nim otoczenia, co oznacza, że w naturalny sposób odrzuca ona udział heterogenicznych mediów.

Dramat jako sztuka nośnika (*art of trager*), głównie poprzez warunki przedstawienia i problemy sceniczne, podkreśla własne znaczenie i wartość związanych z nim kulturowych funkcji. Ten rodzaj teatralnej oceny jest uwarunkowany przede wszystkim na poziomie technicznym i artystycznym. W psychologicznym znaczeniu taka forma kulturowej aktywności niesie w sobie posmak grupowej zabawy. Wobec skrępowania i ograniczeń chińskiej kultury teatr staje się miejscem zorganizowanej zabawy. W miejsce zewnętrznej, osobnej postawy podmiotu tego rodzaju zabawa staje się rodzajem zbiorowej struktury mentalnej, do której każdy może zostać włączony.

Efekt stylistyczny

W chińskich pracach poświęconych współczesnemu dramatowi szczególnie podkreśla się problem efektu stylistycznego. Recenzje teatralne koncentrują się na rozważaniach wokół tekstu, studiów o dramacie poświęconych historii teatru, a także na problemach kreacji literackiej oraz osobie dramaturga. Znaczenie widzów teatralnych zostaje sprowadzone do roli czytelników. Chociaż odbiorcy wciąż szanują i doceniają współczesnych aktorów, ci drudzy nie mają już takiego wpływu na proces odbioru jak dawni, słynni aktorzy otoczeni wielkim artystystycznym uznaniem. Za chwilę może się okazać, że ich funkcja zacznie zanikać we współczesnej kulturze teatralnej ze względu na siłę oddziaływania telewizji oraz innych nowych mediów. Nie mają już oni zwolenników przedstawień operowych w tradycyjnym, czy fanów, we współczesnym znaczeniu. Powód, dla którego możemy wymienić listę takich nazwisk jak: Yu Shizhi, Zhu Xu, Ying Ruocheng, Gu Yongfei, Su Naiming, Pu Cunxin oraz innych aktorów dramatycznych jest taki, że czerpią oni właśnie zysk z wpływu telewizji i nowych mediów. Nawet, jeśli oceniamy ten problem w warunkach sztuki teatralnej, aktorzy ci, szczególnie wiązani z pojęciem artystycznego sukcesu, nie mogą już być przedstawiani jako pewien typ artystów, którzy po mistrzowsku opanowali jakąś specjalną umiejętność.

Każdy z nich przyciąga uwagę widzów dzięki doskonałym umiejętnościom gry, jednak w nowym modelu sztuki, nie mogą oni być porównani z tym doskonałym typem kreacji, poświadczonym przez tekst literacki sztuki teatralnej. Sposób, w jaki widzowie akceptują grę aktorską oparty jest na czytaniu i wyrobionym w ten sposób własnym przekonaniu o wartości dzieła. Nie jest to jednak prawdopodobnie najbardziej istotna forma oceny całej sztuki teatralnej, szczególnie w przypadku klasycznych dzieł dramatycznych. W tej sytuacji nawet oglądanie przedstawienia uzależnione jest obecnie od procesu lektury scenariusza i wygląda podobnie nawet w przypadku przedstawienia telewizyjnego, filmów czy innych medialnych form gry. Dlatego w księgarniach można znaleźć tekstowe wersje ekranowych adaptacji lub scenariuszy wielu popularnych programów telewizyjnych.

Ta dominująca zależność od tekstu w procesie recepcji jest trudna do zrozumienia w erze nośnika. W erze nośnika przypadkowe czytanie scenariusza czy libretta, uznawane za rozrywkę którą pogardzają literaci, jest daleko mniej odpowiednie niż chodzenie do teatru, rozumiane jako uczestnictwo w zabawie i radosne pokrzykiwanie towarzyszące grze aktorskiej. Taka sytuacja została doskonale przedstawiona w *Śnie czerwonego pawilonu* (tytuł orygin. *Hong Lou Meng*)[3]. W Wielkim Ogrodzie aktorzy mogą zaprezentować „to, co można robić w tak romantycznym dniu, w tak przyjemnym otoczeniu, to jest ten typ przyjemności, której doświadcza się w jakimkolwiek ogrodzie", a która bez ograniczeń może zostać ukazana w publicznych przedstawieniach[4]. Nawet w czasie ważnych pubicznych ceremonii, aktorzy mogą się odważyć na zagranie *Youyuan* i *Jingmeng*[5]. Przeważnie opowiadają ze szczegółami, niczego nie ukrywając, tak, aby głosy i muzyka przeniknęły do pokojów dziewcząt oraz uszu Lin Daiyu, wprawiając ją w sentymentalny nastrój[6]. Takie przedstawienia można łatwo obejrzeć w Wielkim Ogrodzie. Jednak czytanie dramatu jest oczywistym naruszeniem zasad, a tylko postaci Jia Baoyu i Lin Daiyu, które łączy silne uczucie, mogą razem i skrycie czytać scenariusz *Zachodniego pawilonu* (*Xi Xiang Ji*)[7].

Z powodu uczuć zakazanych w Wielkim Ogrodzie, utwór *Mu Dan Ting*, który jest pochwałą miłości, powinien być poddany jeszcze bardziej surowemu zakazowi

3 *Hong Lou Meng* – powieść z okresu dynastii Qing (1644–1912) napisana przez Cao Xueqina. Utwór zawiera odwołania do wcześniejszego słynnego chińskiego dzieła z okresu dynastii Ming (1368–1644), dramatu *Mu Dan Ting* (*Pawilon Peonii*), który przez stulecia stał się podstawą licznych adaptacji w chińskiej tradycji operowej (przyp. tłum.).

4 X. Cao, *Sen Czerwonego Pawilonu*, rozdział 23.

5 *Ibidem*, rozdział 18; *Youyuan* i *Jingmeng* – to tytuły dwu części *Pawilonu Peonii*.

6 Lin Daiyu – główna bohaterka Hong Lou Meng (Snu Czerwonego Pawilonu), której partnerem jest Jia Baoyu (przyp. tłum.).

7 *Xi Xiang Ji* (*Zachodni Pawilon*) z okresu dynastii Yuan (1279–1368) autorstwa Wang Shifu to kolejny utwór dramatyczny, obok *Pawilonu Peonii*, który czyta skrycie para zakochanych bohaterów. *Zachodni Pawilon* i *Pawilon Peonii* łączy główny motyw historii miłosnej, w której miłość i związany z nią problem szczęścia oraz osobistej wolności jest pozytywnie waloryzowany w opozycji do feudalnych zasad epoki (przyp. red.).

niż *Zachodni pawilon*, który wprowadza jedynie obietnicę tychże uczuć. Jeśli jednak pierwszy z tych utworów może być bezwstydnie grany i wystawiany, to ten drugi tylko czytany. Ta różnica leży w ich nośnikach, a nie w tym, który z nich jest bardziej pospolity: *Mu Dan Ting* reprezentuje efekt nośnika i w tym znaczeniu sztuka ta może zostać przyjęta jako zgodna z obowiązującą tradycją odbioru, podczas gdy *Zachodni pawilon* oddaje stylistyczny efekt dramatu i dlatego skazany jest na ryzyko zakazu i zniszczenia. Tutaj znajduje się granica, która pozostając ukryta, jest jednak istotna. Lin Daiyu, Xue Baochai[8] oraz pozostali mogą swobodnie cieszyć się sztukami teatralnymi – aktorski popis jest tu usprawiedliwony. Jednak równocześnie scenariusz nie może być recytowany i w tej formie doświadczany, ponieważ w takim wypadku sztuka teatralna jest tekstualizowana, tworząc szczególny efekt stylistyczny, bardzo delikatny i niebezpieczny zarazem w tym znaczeniu, w jakim po wypiciu wina Lin Daiyu nieświadomie wypowiada się na temat tego, „co można robić w tak romantycznym dniu i tak miłym otoczeniu". Ta wypowiedź natychmiast pobudza czujność Xue Baochai. Co interesujące, takie przedstawienia są często grane w Wielkim Ogrodzie, jednak tylko Xue Baochai je zauważa, wskazując tym samym, że efekt nośnika dramatycznego powstrzymuje stylistyczny efekt dramatu.

Najbardziej wymowną charakterystyką współczesnego dramatu chińskiego, w ramach kulturowego wzorca, jest uwydatnienie funkcji tekstu, która różni się od tradycyjnego efektu teatralnego nośnika, wpływając w ten sposób na odzwierciedlenie efektu stylistycznego. Pisanie i czytanie, jak również badanie tekstu, według obowiązujacego obecnie wzorca staje się najbardziej istotną częścią kultury dramatu. Nawet wypowiedź Jiang Qinga, który twierdzi, że „scenariusz jest esencją sztuki", wskazuje na efekt stylistyczny jako podstawową charakterystykę sztuki teatralnej. Stanowisko to wymaga bardziej wnikliwych badań, które pozwolą dokładnie określić miejsce, w którym objawia się dominacja efektu stylistycznego. Jesteśmy jednak pewni, że owa dominacja odpowiada procesowi modernizacji chińskiego dramatu oraz wpływom zachodniej kultury. Słynny dramatopisarz, Ma Sen jest przekonany, że efekt stylistyczny doprowadził do powstania bliskich relacji między teatrem chińskim i tradycyjnym, zachodnim „teatrem pisarzy" (*writers theatre*). Twierdzi on, że ten wzorzec, w którym czytanie jest bardziej powszechne i trwalsze nie powstałby aż do czasu Ruchu Czwartego

8 Xue Baochai to kolejna bohaterka *Snu czerwonego Pawilonu* wybrana wbrew woli Jia Baoyu przez rodziców na jego żonę. Czytanie słynnych dramatów przez zakochanych w sobie Jia Baoyu i Lin Daiyu zyskuje w zestawieniu z tym aspektem intrygi dodatkowy, symboliczny wymiar. Wykroczenie wobec norm społecznych popełnione przez parę bohaterów w imię odwzajemnionego uczucia zostaje potwierdzone także jako naruszenie norm estetycznych w zakazanym akcie wspólnej lektury (przyp. red.).

Maja[9]. W okresie wojny antyjapońskiej dominował efekt stylistyczny. „Scenariusz dzielił podobną funkcję z powieścią i stał się popularną formą lektury". Ma Sen uważa, że ten fakt uformował nową tradycję chińskiego dramatu[10]. W rzeczywistości ten fenomen powinien być datowany w czasie wcześniejszej ery Cywilizacji Dramatu, która otworzyła drzwi dla modernizacji oraz cywilizacji chińskiego teatru. Jądrem Cywilizacji Dramatu był proces konstruowania tekstu, który zintegrował nowe wartości etyczne i kulturowe, adaptując zachodni wzorzec teatralny. Chociaż scenariusz tego teatru był wciąż relatywnie słaby lub pozostawił nawet pewne ślady systemu fabuły scenicznej (*scene plot system*), to zaczął zwracać coraz wiekszą uwagę na zawartość ideologiczną w miejsce nośnika, co ostatecznie doprowadziło do rozwoju jakości scenariusza. Wielu znanych pisarzy, takich jak Bao Xiaotian, wzięło udział w powstaniu modelu scenariusza, jednak w tym samym czasie zignorowało wartość samego przedstawienia, prowadząc do obniżenia jakości teatralnych aktualizacji. Cywilizacja Dramatu z tego powodu częściowo podupadła w okresie pierwszej fali chińskiego dramatu nowoczesnego, jasno pokazując, że era uznania dla nośnika teatralnego bezpowrotnie minęła, a w tym miejscu rozpoczęła się dominacja efektu stylistycznego.

Ruch Nowej Kultury uruchomił masową krytykę tradycyjnego dramatu, w której wzięli udział Chen Duxiu, Liu Bannong, Qian Xuantong, Zhou Zuoren, Zheng Zhenduo oraz wielu innych. Ten ruch krytyczny miał zdecydowanie pozytywne znaczenie w okresie modernizującego się chińskiego teatru. Wniósł on pojęcie sprawiedliwości, zwracając jednocześnie uwagę na ideologiczną zawartość „podsycania zabójczych pożądań wśród ludzi" w dawnym chińskim teatrze, których artystyczna formuła była „barbarzyńskim okrucieństwem wobec prawdy"[11]. Zwolennicy Ruchu Nowej Kultury uznali dawny chiński teatr za „opery w stylu charakteryzacji twarzy", w którym aktorzy grają nie-ludzi i wypowiadają nieludzkie kwestie, co należy całkowicie odrzucić, a w to miejsce wprowadzić prawdziwe zachodnie przedstawienia[12].

Należy zwrócić uwagę, że według tych krytyków tak zwane prawdziwe przedstawienia „powinny przynieść światło ciemności". Tego typu przedstawienia, skupiały się na „społecznej przemianie" zawartości sztuki oraz spontaniczej grze aktorskiej, wprowadzając hasło „zacznijmy od Sceny Amatorskiej":

Scena Amatorska jest najbardziej odpowiednią dla studentów i ludzi, którzy mają już inne zajęcia. Tym miejscem powinna być szkoła lub okazjonalnie inne spotkania teatralne. Scena Amatorska nie powinna grać regularnie lub też powinna grać

9 Protest zapoczątkowany przez studentów zebranych 04.05.1919 roku na placu Niebiańskiego Spokoju, skierowany przeciw projapońskiemu rządowi pekińskiemu i podpisanej przez niego w 1918 roku tajnej umowie, przyznającej Japonii prawo do prowincji Shandong oraz przeciw decyzjom traktatu wersalskiego, który utrzymał w mocy ustalenia wcześniejszego dokumentu.

10 S. Ma, *Drama: The Arts of Dream*, Xiuwei Press, Taipei 2010, s. 182.

11 D. Chen, w rozmowie z Zhang Houzai, „New Youth", vol. 4 (6).

12 X. Qian, *Suiganlu* (《随感录》), „New Youth", vol. 5 (1).

niewiele. Scenariusze powinny mieć istotną wartość i pozostawać w związku z poglądami uczestników, jeśli dzieła te są adaptacjami lub przekładami. Główną wartością Sceny Amatorskiej jest jej powszechność. Scena ta powinna być przy tym rewolucyjna i wykazywać troskę o problemy społeczne[13].

Ten rodzaj dramatu wprowadził pojęcie tekstocentryzmu, które różniło się zupełnie od tego z tradycyjnego teatru chińskiego: role aktorów stały się w ten sposób drugorzędne w sytuacji, gdy wprowadzono nawet grę amatorską czy zrezygnowano z teatru jako miejsca przedstawień, a tekst teatralny oraz ideologiczna zawartość zyskały największe znaczenie.

Teoria umieściła dramaturga w szczególnie ważnym miejscu, zajmując się tekstem literackim, czyniąc wpływ autora nadrzędnym wobec związków między aktorem, publicznością oraz czytelnikiem. Wymagania stawiane wobec aktorów i technik scenicznych zostały uznane za wtórne, a publiczność za biernego, jakkolwiek oświeconego odbiorcę, rodzaj artystycznego miernika, bez większego wpływu na przebieg spektaklu. Dlatego właśnie w tym modelu działań teatralnych pozycja dramaturga, aktorów i publiczności uległa radykalnej zmianie, a sama funkcja dramaturga zyskała większe niż kiedykolwiek znaczenie.

Zhang Houzai, który bronił tradycyjnych oper w stylu „charakteryzacji twarzy", precyzyjnie określił ich znaczenie, wskazując na zbiór zasad formalnych odmiennych od współczesnego nurtu efektu stylistycznego[14]. Zdaniem tego badacza dawne chińskie sztuki liryczne lub fabularne posiadają reguły powiązane ze sobą wspólną dominantą artystyczną, np.: „śmiertelnie się miotać" (*tumbling with mortifying*), „pienić się z gniewu" (*foaming with anger*), „opływać w dostatki" (*bellied with rich*), „być zaniedbanym i biednym" (*disheveled with poor*) itp. Wskazane zależności ekspresywne mogą być uznane za cechy dawnego chińskiego teatru, a także rodzaj sztuki aktorskiej. Cechy te są w istocie reprezentacją efektu nośnika dawnego chińskiego teatru, co jest pomijane czy nawet niedopuszczalne we współczesnym dramacie, który uwydatnia temat i efekt stylistyczny.

Zarówno zwolennicy nowej kultury, którzy poddają krytyce stary dramat, jak i jego umiarkowanie konserwatywni obrońcy mają określony rodowód teoretyczny. Zwolennicy nowej kultury są znacznie bardziej teoretycznie uwarunkowani, częściej prezentując zdecydowanie skrajne argumenty, które zostały już dostrzeżone przez krytykę. Jednak krytycy analizują te uwarunkowania teoretyczne z nieco odległej, idealistycznej perspektywy, dlatego trudno wyraźnie wskazać przewodnie nurty metodologiczne towarzyszące tym ocenom: odmiennie niż Zhang Zaihou, nie mogą

13 Z. Zheng, *Guangming Yundong de Kaishi* (《光明运动的开始》), [w:] *Zhongguo Xinwenxue Daxi* (《中国新文学大系》(文学论争集)), Shanghai 1935.

14 Por. H. Zhang, *Wo de Zhongguo Jiuxigyou*, (《我的中国旧戏观》), [w:] *idem*, *Zhongguo Xinwenxue Daxi (*《中国新文学大系》(文学论争集)*)*, Shanghai 1935.

oni przedstawić źródłowej różnicy między starymi sztukami, które koncentrują się wokół nośnika, a nowymi z ich stylistycznym efektem. Często narzucają oni raczej w niefortunny sposób kryteria efektu stylistycznego dawnym sztukom. Jest konieczne, by w tym nowym okresie skupić się na społecznej reformie i nowych ideach, a zatem zwrócić uwagę na efekt stylistyczny. Jednak krytykowanie tradycyjnego dramatu z punktu widzenia efektu stylistycznego bez wątpienia odzwierciedla zbyt wielkie uproszczenia i agersywny krytycyzm nowej kultury (*new-culture*).

Nacisk na efekt stylistyczny sprawia, że pisanie scenariusza staje się najbardziej istotną częścią i krytycznym punktem operacji dramatycznej, a zatem kształtowanie się tekstu dramatycznego ma decydujące znaczenie dla jego odbioru. W oczywisty sposób efekt stylistyczny nie wspiera, ani też nie toleruje kultury zabawy. Widzowie i czytelnicy są często postrzegani jako obserwatorzy i odbiorcy w modelu dramatu ześrodkowującego swoją uwagę na tekście literackim. Model ten idealnie przystaje do oświeconego duskursu, dyscypliny i edukacyjnego scenariusza, a więc charakterystyki, która daje się streścić w pojęciu oświeconej kultury. Ten typ kultury manifestowany i prowadzony przez dramat został opisany w bardzo jasny sposób przez część badaczy: w czasie około czterdziestu lat chiński dramat przeszedł przez cztery okresy: początek (na przełomie XIX i XX wieku), wzrost (w pierwszych dwudziestu latach XX wieku) oraz formę dojrzałą (w latach 30. XX wieku). „Duchy nowoczesnego oświecenia towarzyszyły temu procesowi, który biegł jak światło latarni, wypędzając mrok i ignorancję ludzkiego umysłu, przewodząc i prowadząc ten typ sztuki naprzód pomimo trudności”[15]. Społeczne funkcje i kulturowe wartości wymienione powyżej, jak budownie kulturowej świadomości oraz wyznaczanie kierunku zmian można podsumować jako kulturę oświecenia wyrażoną przez styl teatru.

Podobnie jak czytanie tekstu literackiego, tak też i czytanie oraz akceptacja scenariusza teatralnego utraciła smak radosnej zabawy i kontekst rozrywki, zaniknęła jako umysłowe doświadczenie i ludzka zdolność uznania i rozumienia, w której ludzie zdobywają inspirację i spokój umysłu. Akumulacja i dziedziczenie literackiej tradycji, czytanie i uznanie dla literackich klasyków, a także rozwój i poprawa edukacji kulturowej są rzeczywiście umocnieniem w formie oświeconej kultury, której wpływ ceni się wysoko w każdym społeczeństwie i każdym okresie. W wieku, który uwydatnia oświecenie, propagandę lub dydaktyzm, dramat jako gatunek literacki powinien odgrywać bardziej bezpośrednią rolę niż inne gatunki literackie. Dla większości odbiorców zabawa czy rozrywka powinna być traktowana z ostrożnością, podczas gdy takie funkcje jak inspiracja, nadawanie kulturowego kierunku i edukacja są znaczną przesadą. Kiedy teatralny efekt stylistyczny dominuje, działania cieszące się uznaniem

15 J. Dong, *Lun Zhongguo de Xiandai Qimengzhuyijingshen* (《论中国话剧的现代启蒙主义精神》), [w:] *Interpretation of Drama*, W. Shen (red.), Shanghai 2008, s. 299.

są często związane z treścią i duchem sztuki, a każda treść i duchowa siła wywodzi się bezpośrednio ze scenariusza. Ponadto czynniki takie jak gra teatralna i warunki sceny stają się nieistotne w kontekście historycznym oświeconej kultury, czego oczekują zwolennicy nowej kultury.

Efekt medialny

Podobnie jak na świecie, Chiny także wychodzą obecnie z okresu oświecenia, dydaktyzmu i propagandy. Wraz z rozwojem przemysłu medialnego i dywersyfikacji życia umysłowego sztuka, której zadaniem jest oddziaływanie z ogromną siłą duchową i przez zawartość ideologiczną, nie może istnieć dalej w dotychczasowej formie tradycyjnego teatru. W okresie skoncentrowanym na stylu, przez kreatywność i zawartość treściową oraz artystyczne poszukiwania i społeczne zaangażowanie sztuki, dramaty tworzą świeże rozwiązania, które wyznaczają kierunek życia kulturowego, czego przykładem są np. takie utwory jak: *Thunderstorms* (雷雨) [Burze], *Teahouse* (茶馆) [Herbaciarnia], *In the Land of Soundless* (于无声处) [Na Bezdźwięcznej Ziemi], *Bus Stop* (车站) [Przystanek Autobusowy], *Record of Sangshu Ping* (桑树坪纪事) [Protokół Sangshu Ping] itp. Era mediów osłabia uwagę kierowaną w stronę dramatu z terenów kultury i sztuki. Taki model rozumienia dramatu i konsumpcji oznacza, że zarówno efekt nośnika jak i efekt stylistyczny są wtórne wobec mediów.

Współczesny efekt mediów już poddał dekonstrukcji efekt nośnika. W tradycyjnym dramacie gra aktorska i umiejętność śpiewu mają żywotne znaczenie, Mei Lanfang, Zhou Xifang czy inni słynni mistrzowie tradycyjnego dramatu są najlepszym tego przykładem. Od kiedy jednak wprowadzono mikrofony wraz z innym sprzętem audio na stadiony i do teatrów, tego rodzaju umiejętności aktorskie stały się zagrożone i trudne do przedstawienia w całej ich pełni. Tymczasem dzięki dźwiękowi elektronicznemu, systemom świetlnym czy laserowi nowoczesne technologie w przytłaczający sposób zahamowały wzrost tradycyjnych umiejętności scenicznych. Używając rozmaitych technik scenicznych jako podstawowego nośnika, w zderzeniu z nowoczesną technologią dramaty przestały być tak popularne jak przedtem. Gdy Internet, telewizja, film itp. wdzierają się hałaśliwie, przejmując miejsce w naszym życiu kulturalnym, z każdym dniem przedstawienia teatralne zaczynają być coraz bardziej marginalizowane. Często w stacjach telewizyjnych pojawiają się programy typu „dźwięk i obraz", odzwierciedlające przemianę i uwspółcześnienie dokonujące się za sprawą nowoczesnej technologii i mediów, które dla teatralnego nośnika są tak doniosłe, że przestają być nawet dla niego jakąkolwiek przeszkodą. Dramaty przestały być już dłużej zależne wyłącznie od artystycznego nośnika przedstawienia czy nawet porzuciły związane z nim obawy w sytuacji, gdy coraz bardziej stają się dziedziną mediów. Efekt medialny kultury teatralnej nie zmienił się całkowicie, nakładając na siebie różne działania i zakrywając tradycyjnie rozumiany efekt artystyczny.

Efekt medialny dramatu także uwarunkowany jest przez dekonstrukcję współczesnego efektu stylistycznego. W czasach, gdy media nie były tak rozwinięte, a ludzka komunikacja w życiu kulturalnym odbywała się głównie poprzez czytanie książek i gazety. radość z teatru i filmów stała się nowym i dodatkowym doświadczeniem. Sytuacja ta zmieniła się wyraźnie w wieku multimediów, gdy czytanie w dosłownym znaczeniu oraz czytanie uwarunkowane kulturowo głównie koncetruje się na sieci oraz innych mediach elektronicznych, ograniczając tradycyjną lekturę opartą na druku i książce papierowej. W naturalny sposób tradycyjne przedstawienia teatralne kurczą się i zacierają w ludzkim życiu kulturalnym wraz z utratą efektu nośnika. W takich warunkach słabnie także zasada efektu stylistycznego. Dlatego bardzo niewiele osób próbuje znaleźć kulturową pożywkę w postaci wyobcowanych form sztuki dramatu, co prowadzi do jej dalszej alienacji wraz z malejącym uznaniem dla dzieł dramatycznych i zainteresoweniem ich osobną lekturą. Problem ten stanowi w rzeczywistości prawdziwy dowód upadku dramatu jako rodzaju duchowego źródła w życiu społecznym. Jednak równocześnie dramat wciąż pełni funkcję szczególnego typu sztuki w erze multimediów.

Zjawisko odwrócenia i osłabienia spowodowane przez efekt medialny w działaniach teatralnych wciąż nosi pewien pozytywny wpływ w perspektywie społecznego i kulturalnego rozwoju. Badacz literatury, Terry Eagleton wskazał, że oświecona kultura kierowana przez efekt stylistyczny zmierzy się niewątpliwie z dylematem, w którym to, co: „Kulturalne jeśli byłoby kiedyś ujmowane jako posiadające smak dydaktyzmu, podzieli w naturalny sposób rzeczy na różne kategorie, dlatego dualizm prowadzi do pozostawania pomiędzy naturą a wolą i mocą, pomiędzy rozumem i namiętnością. Jednak ta kultura ujawni wkrótce jakieś rozwiązanie”[16]. Szczególnie ujawniają się wciąż postmodernistyczne wartości kulturowe, wywierając silny wpływ na ludzkie pojęcie tego dualizmu, dając pożywkę pluralistycznym wartościom na niespotykaną dotąd skalę. Tak więc oświecona kultura jest zobowiązana, by zmierzyć się powtórnie z przeznaczeniem dydaktycznej kultury. Era multimedialna ściśle trzyma się pojęć i wartości multikulturalnych we wszystkkich formach ideologicznych, dlatego oświecenie efektu stylistycznego pozostaje w cieniu wpływów związanych z mediami. W tym znaczeniu efekt mediów staje się najlepszą drogą do przezwyciężenia dualizmu w sferze wartości i myśli.

Powrót do różnych form artystycznej ekspresji oraz rezygnacja z efektu stylistycznego dramatu, równocześnie w jeszcze większym stopniu osłabia efekt nośnika, manifestując kulturowy efekt medialny. Przedstawienia są wciąż wystawiane, ich obecność nie jest już jednak tak oczywista bez udziału nowych mediów. Wraz z wzrastającą funkcją mediów gra aktorska może wciąż być bardzo popularna. Nie będzie to już jednak ten typ uroczystej zabawy związany z wcześniejszymi regułami dramatu, nawet jeśli odbiorcy doceniają wciąż istniejącą w kulturze rytualną funkcję elegancji i porządku

16 T. Eagleton, *The Idea of Culture*, UK Oxford, 2002, s. 5.

sztuki. Autorzy niezmiennie publikują nowe dzieła teatralne, jednak musi im towarzyszyć sensacja i medialne opakowanie, bez których kreatywna siła oraz zdolność pobudzania ludzich emocji oddawana w naturalny sposób przez sztukę nie spotka się z publicznym zainteresowaniem. Chociaż wiele dzieł prawdopodobnie wciąż błyszczy jakimś rodzajem duchowej siły, to jednak podążając za oślepiającym efektem medialnym ludzie przyjmują głównie postawę widza.

To właśnie przypadek zmieniających się warunków działań teatralnych. To era fali efektu medialnego, przez którą może zostać porwany każdy rodzaj twórczej siły. Efekt medialny w dramacie poważnie wpływa na zjawisko uporządkowanej zabawy, którą wytworzył efekt nośnika, a także osłabia ideowe i duchowe oświecenie, którego dostarczył efekt stylistyczny. Efekt medialny przyciąga i zachęca ludzi by stali się widzami: oderwanymi od uroku radości sztuk teatralnych, pozostawiając na boku dreszcz poznania oraz uciszając równoczesne pragnienie zaangażowania własnych uczuć. W tym znaczeniu widzowie przeżywają przedstawienie w powierzchownym rzucie oka, nie sięgając głębiej do wnętrza własnego serca, prezentują „gest widza" i emocjonalną obojętność w podobny sposób, w jaki niestrudzenie przeszukują Internet, niczego nie oczekując. To kultura obrazu, wytworzonego niewątpliwie w warunkach kultury widzów.

W nowej erze mediów ludzie powszechnie przyjmują postawę widza jako fani Internetu czy użytkownicy telefonów komórkowych. Są oni pełni obojętnej ciekawości wobec wszystkiego, czego dostarczą media i nie dbają nawet, czy to, co jest prezentowane, jest poprawne czy błędne, klasyczne lub nie, doskonałe lub nie, czy jest logiczne lub ma sens, czy może być zrozumiałe, czy nie. Ludzie wciąż zwracają uwagę na dramat poprzez jego zewnętrzne, medialne atrybuty. Jednak jego jakość rozumiana w kategoriach przedstawienia nie przyciąga już ich uwagi po tym, jak przybrało ono silny smak efektu medialnego. Emocje i treść, nastroje i postawy ujawnione w dramacie daleko odbiegają już od ludzkiego zainteresowania, ponieważ większość odbiorców stała się tym typem widzów, którzy zbierają się jedynie po to, by popatrzeć na interesujące lub pozbawione znaczenia wydarzenia. Jedynie ta okoliczność ujawnia pewien szczególny fenomen, który wskazuje, że choć ludzie nie rozumieją dramatu, to skłonni są czerpać z niego przyjemność.

Entuzjastyczne zainteresowanie wobec rzeczy, których się nie zna, rozumie lub nie potrafi pojąć, jest typową charakterystyką postawy widza. Tego typu nastawienie wobec dramatu istnieje już od dłuższego czasu. Wraz z bogatym wyborem nowoczesnych utworów teatralnych, szczególnie tych postmodernistycznych, ten typ nastawienia widzów staje się częstszy i bardziej oczywisty. Wielu odbiorców wciąż rzuca się tłumnie na modernistyczne i postmodernistyczne dramaty, których nie rozumieją (w istocie niektórzy z autorów sami nie rozumieją własnych sztuk). Nie dbają oni o głębsze znaczenie, które mogą odnaleźć w dramacie, przybierają pozę widza, goniąc za odpowiednim rodzajem ekscytacji, a także nie ujawniając

niczego poza psychologicznym mechanizmem autoiluzji w obawie przed utratą twarzy. Teatr eksperymentalny powstał na Tajwanie w 1986 roku. Rok 1987 to zmierzch efektu stylistycznego odchodzącego wraz z pojawieniem się nowych mediów. Te współczesne zjawiska dramatyczne „zastąpiły teatralną tradycję dramatu oraz dramatu eksperymentalnego dramatami wyobraźni z antynarracyjną strukturą, obwieszczając erę przemieszczenia od efektu stylistycznego do efektu medialnego[17]. Jednak z wyjątkiem Ma Sena, który tak naprawdę znał i zajmował się nowoczesnym dramatem, bardzo niewielu potrafiło przyznać, że nie rozumieli oni tego typu dramtu wyobraźni.

Jednak entuzjazm widzów ujawnił się także w modzie na obce dramaty. Lin Kehuan pisał: „w 2003 zagraniczne firmy artystyczne rywalizowały o pekiński rynek teatralny, co sprawiło, że każde przedstawienie obejrzało tam blisko 10 tysięcy widzów". Te grupy artystyczne pochodziły z Austrii, Niemiec, Rosji, Włoch, Bułgarii oraz innych państw[18]. Prezentowane przedstawienia nie były chińskie, nie były też wykonywane w miarę znanym obcym języku, jak np. angielski. To oznacza, że utwory te były prezentowane w oryginalnych wersjach językowych, których większość widzów nie rozumiała. Trudno wobec tego uznać za wiarygodny fakt, że mogłyby przyciągnąć tak wiele osób, które nie znały języka przedstawienia?[19]. Odpowiedzią mógłby być fenomen teatru międzykulturowego, którego odbiór nie byłby związany ze znajomością języka obcego. Przekaz kultury teatru oparty jest na określonych formułach. Po pierwsze, liczy się autentyzm przedstawienia. Nawet jeśli istnieje bariera językowa, dramat wciąż przyciąga wiele osób – fenomen, który pozostaje niewyjaśniony. Oto właściwy wniosek na temat kultury widzów w erze medialnej – nie dążą oni do tego, by oglądany przedmiot był rozumiany, ale oglądany. Shi Guangsheng stwierdził, że jest to teatr kultury, jednak w rzeczywistości ze względu na przyjęty w nim rodzaj perspektywy widza, powinien należeć do kultury peryferyjnej.

W epoce mediów wiele dramatów podąża za efektem medialnym, tracąc stopniowo charakterystykę kultury teatralnej, a przejmując coraz więcej atrybutów Kultury Peryferyjnej (*Sqare Culture*). Z biegiem lat wiele przedstawień odniosło sukces popularności dzięki pomocy mediów, bawiąc znaczną liczbę widzów. Nie mamy jednak wystarczających powodów, by twierdzić, że media dostarczają więcej możliwości i doskonałych widoków dla teatralnego rozwoju. Trudno powiedzieć, by publiczność teatralna mogła uniknąć kultu kultury widzów i związanym z nim wpływem efektu medialnego. Ten właśnie fenomen teatralny staje się już reprezentacją sceny widzów.

przełożył Mariusz Gołąb

17 S. Ma, *Taiwan's Drama: From Modern to Postmodern*, Tajwan, Foguang University Press, 2002, s. 126.
18 K. Lin, *A Splitted Time of Drama* (《分崩离析的戏剧时代》), Hongkong: International Association of Theatre Critic, 2010, s. 15.
19 G. Shi, *Crosscultural Theatre: Transmission and Interpretation* (《跨文化剧场: 传播与阐释》), Taipei 2008, s. 12–13.

https://doi.org/10.18778/8088-155-6.25

Mariusz Bartosiak

316—**325**

Dynamika praktyk mody jako performansów kulturowych

Katedra Dramatu i Teatru
Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki

Widowiskowość czy wręcz teatralizacja praktyk związanych z modą poprzedziła zwrot performatywny w kulturze i sztuce.

Jakkolwiek nie ma pełnej zgody wśród historyków mody, czy można wskazać dokładną datę pierwszego publicznego pokazu, większość badaczy wskazuje na schyłek XIX wieku, kiedy Charles Frederick Worth, nazywany ojcem *haute couture* zaczął organizować w Paryżu swoje widowiska, w trakcie których najnowsze kreacje prezentowane były przez spacerujące i obracające się na wszystkie strony młode modelki[1]. Choć same pokazy służyły celom marketingowym, to Worth traktował swoje projekty nie tylko jak towar wystawiany na sprzedaż, lecz jak unikalne dzieła sztuki, mające nie tylko funkcje użytkowe, ale przede wszystkim estetyczne. Od początku XX wieku pokazy mody ulegały stopniowej, acz nieustannej teatralizacji – w specjalnie wyznaczonym czasie i celowo zaaranżowanym miejscu odbywały się prezentacje, które zaczęły wymagać specjalnego przygotowania, wręcz treningu modelek służącego ich metamorfozie we „wcielenia kobiecości"[2].

Nie jest to jeszcze sztuka teatru, bez wątpienia jednak zbliża się w jej kierunku, szczególnie wraz z upływem czasu. Estel Vilaseca wskazuje na lady Duff Gordon, angielską arystokratkę, jako pierwszą, która w początkowych dekadach XX wieku zaczęła świadomie i celowo wykorzystywać środki typowo teatralne w swoich „wyrafinowanych pokazach": „W specjalnie przeznaczonym na ten cel, nastrojowo oświetlonym pomieszczeniu, przy akompaniamencie muzyki, modelki o egzotycznych imionach przybierały dumne teatralne pozy, prezentując starannie dobranej publiczności suknie z najnowszej kolekcji". Już wtedy modelki poddawane były surowemu reżimowi treningowemu, obejmującemu pożądany sposób chodzenia i przyjmowania właściwych póz[3]. Z czasem niektóre z tych wypracowanych wzorców stawały się statycznymi bądź dynamicznymi ikonami stylu, które zagnieżdżały się w zbiorowej wyobraźni poprzez powtórzenia na łamach magazynów i w trakcie samych pokazów. Wypracowana w latach 20. przez Coco Chanel charakterystyczna poza („biodra do przodu, ramiona cofnięte, jedna stopa wysunięta lekko przed drugą, jedna ręka w kieszeni, druga wykonująca wyrazisty gest") stała się po latach jej

1 Por. E. Vilaseca, *Wybieg bez tajemnic. Organizacja pokazów mody*, przeł. A. Spiegelhalter, Warszawa 2012, s. 31–32.
2 *Ibidem*, s. 34.
3 Por. *Ibidem*, s. 32–34.

specyficznie antropologicznym znakiem firmowym, „wyznacznikiem jej własnego szykownego stylu”[4]. Również w latach 20. pojawiły się pierwsze akcje (w znaczeniu neoawangardowych interwencji artystycznych, rozpowszechnianych w sztuce od lat 60.[5]), wymyślone przez Jeanne Paquin jako jeden z elementów jej strategii marketingowej, a polegające na wysyłaniu modelek ubranych w najnowsze kreacje w miejsca „gdzie gromadziła się śmietanka towarzyska – na przykład na wyścigi konne w Longchamp”[6].

O teatralnym ukierunkowaniu myślenia o modzie i jej pokazach świadczy zakrojona na szeroką skalę wystawa, zorganizowana w 1946 roku przez francuską Izbę Mody pod znamiennym tytułem *Teatr Mody*. W celu odzyskania utraconej przez lata wojny reputacji i pozycji Lucien Lelong i Robert Ricci zjednoczyli 53 projektantów we wspólnym przedsięwzięciu. W dekoracjach stworzonych przez uznanych malarzy i artystów ustawiono około dwóch tysięcy miniaturowych lalek ubranych w drobiazgowo zaprojektowane i uszyte stroje na każdą porę dnia. *Teatr Mody* pokazywany był w Europie oraz w Stanach Zjednoczonych, jednak mimo wielkiego rozmachu i doskonałego wykonania nie dokonał przełomu[7].

Przełomowy dla dalszej historii mody i prezentacji strojów okazał się pokaz pierwszej kolekcji Christiana Diora (jednego z autorów w *Teatrze Mody*), który miał miejsce 12 lutego 1947 roku. Składał się z dwóch linii, *Corolle* (Kielich) i *Huit* (Ósemka), które przeszły do historii pod wspólną nazwą *New Look*[8]. Rewolucyjna była nie tylko sama kolekcja, ale przede wszystkim sposób jej prezentacji. Koturnowy styl dotychczasowych prezentacji (w atmosferze ciszy i powagi spokojny głos zapowiadał równie spokojnie pojawiające się kolejne modele) zastąpiony został swobodnym, niemal improwizowanym przedstawieniem już nie modeli, ale raczej modelek wcielających się w wyimaginowane „alegorie Paryża”. Już pierwsza kreacja wprowadziła – co prawda, jak powszechnie się sądzi, niezamierzone[9] – zamieszanie, ponieważ plisowana spódnica przy nawrocie nagle się rozłożyła i zafurkotała, a speszona tym faktem modelka wybiegła szybko. Kolejne modelki nadal utrzymywały to zawrotne, dynamiczne tempo, wprawiając publiczność w legendarne już dzisiaj zdumienie i osłupienie. Bettina Ballard, redaktorka „Vogue”, stwierdziła: „oglądaliśmy przedstawienie teatralne, jakiego nie wystawił dotąd żaden dom mody. […] Byliśmy świadkami rewolucji w modzie i jednocześnie rewolucji w sposobie

4 *Ibidem*, s. 35.
5 Por. P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1984, s. 33–65.
6 E. Vilaseca, *Wybieg bez tajemnic…*, *op. cit*., s. 35.
7 M.F. Pochna, *Christian Dior*, przeł. D. Demidowicz-Domanasiewicz, Wrocław 2013, s. 95–96.
8 http://www.dior-finance.com/fr-FR/ProfilDuGroupe/Historique.aspx, [data dostępu: 4 maja 2014].
9 M.F. Pochna, *Christian Dior, op. cit*., s. 145; E. Vilaseca, *op. cit*., s. 38.

pokazywania mody”[10]. Vilaseca precyzuje tę rewolucyjność, która dzisiaj już nie zdumiewa: „Dior natomiast ze swadą zapowiadał swoje modelki, wymieniając ich pseudonimy, podczas gdy one rytmem i zawrotnym tempem ruchów ożywiały zaprojektowane przez niego ubiory”[11]. Pokaz okazał się wielkim sukcesem prasowym (*New Look* szturmem zdobył uwagę największych pism poświęconych modzie) i komercyjnym („rozpoczęła się prawdziwa inwazja na Avenue Montaigne [gdzie była siedziba domu mody Diora], która trwała przez kilka kolejnych miesięcy”). Przede wszystkim wpłynął jednak na powszechny sposób myślenia o ubiorze i skojarzonej z nim „modelowej” sylwetce, stając się stałym, nieco rewolucyjnym punktem odniesienia w kreowaniu społecznych ról i tożsamości, ponieważ wykreowana tym pokazem „sylwetka trafiła pod strzechy i w ciągu kilku tygodni podbiła jeszcze większa liczbę kobiet” zarówno w Paryżu, jak i na prowincji. Co więcej, „niemal teatralna moda Diora – rozkloszowane spódnice, wąskie talie i głębokie dekolty – trochę przerobiona i zmieniona, noszona była przez kobiety z wszystkich klas”[12]. W ten sposób zarówno sam pokaz mody, jak powszechne i codzienne jej praktykowanie stało się jednym z istotniejszych sposobów kształtowania tożsamości. Bez wątpienia należy te zjawiska kulturowe zaliczyć do performansów kulturowych, których najobszerniejszą, choć nieuwzględniającą mody listę zaproponował Jon McKenzie, tym bardziej, że za sprawą kolejnych projektantów i kulturowych przemian w kolejnych dekadach znaczącej teatralizacji, dystansującej się od bezpośredniej sprzedaży ubiorów oraz ich czysto praktycznej funkcji, ulegną zarówno same pokazy jak i codzienne praktykowanie mody.

2. Performanse kulturowe

Zwrot performatywny w kulturze i sztuce, najczęściej datowany na drugą połowę XX wieku, związany jest z jednej strony z powszechnym wykorzystywaniem metafor dramatyczno-teatralnych do opisu i wyjaśniania zjawisk i procesów społecznych, z drugiej zaś z postępującą teatralizacją praktyk i strategii artystycznych[13]. Mimo paradygmatycznej mocy teatru i teatralizacji, nadrzędną kategorią teoretyczną i analityczną stało się pojęcie performansu kulturowego (*cultural performance*) wprowadzone w 1959 roku przez Miltona Singera. W ciągu ostatniego półwiecza

10 M.F. Pochna, *Christian Dior*, *op. cit*., s. 145–146.
11 E. Vilaseca, *Wybieg bez tajemnic…*, *op. cit*., s. 38.
12 M.F. Pochna, *Christian Dior*, *op. cit*., s. 147–148.
13 Por. M, Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007; E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000; D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010; P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1984; V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M.J. Dziekan, Warszawa 2005.

inicjalna lista Singera, obejmująca „tradycyjny teatr i taniec, ale również koncerty, recytacje, uroczystości religijne, wesela i tym podobne”[14], została zdecydowanie rozszerzona i zdaniem McKenziego:

> obejmuje szeroki zakres aktywności prowadzonych na całym świecie. Należy do tych aktywności teatr – tradycyjny i eksperymentalny; należą różnorakie obrzędy i ceremonie, masowe imprezy w rodzaju parad czy festynów; taniec towarzyski, klasyczny i eksperymentalny; awangardowa sztuka performansu; ustny przekaz literatury (na przykład mowy i odczyty publiczne); ludowe tradycje rapsodyczne i gawędziarskie (*story telling*); praktyki estetyczne życia codziennego, takie jak zabawy czy życie towarzyskie; manifestacje polityczne i ruchy społeczne. [McKenzie, mając świadomość dynamiki kulturowej dodaje:] Lista jest otwarta, podlega uzupełnieniom, skreśleniom, dyskusjom – można z niej wywieść, że ‘performans kulturowy’ jest kulturowy w najszerszym sensie tego słowa; rozciąga od sfer ‘wysokich’ po ‘niskie”[15].

Oczywiście kierując się tą sugestią, należy dopisać do tej listy również pokazy mody i każdą jej świadomą prezentację – tak w sytuacjach wyróżnionych, jak np. korzystanie z kreacji *haute couture* przez celebrytów przy najrozmaitszych okazjach, ale w tym samym stopniu również w codziennym noszeniu produktów *prêt-à-porter*, jak np. przez znaną z niechęci do *haute couture* Kate Middleton-Windsor, księżną Cambridge czy miliony innych osób.

Paradygmatycznym wzorcem performansów kulturowych jest teatr i procesualnie rozumiana teatralizacja. Opisując cechy wspólne performansów kulturowych, Singer wskazał na następujące wyznaczniki: „zdecydowanie ograniczony czas trwania, początek i koniec, przewidziany program działania, grupę performerów, publiczność, miejsce i konkretna okazję”[16]. Stanowią one jednocześnie wyznaczniki wszelkich działań parateatralnych różniących się od ścisłego określenia sztuki teatru częściowym lub całkowitym brakiem kreacji fikcji teatralnej oraz różnym stopniem wykorzystania specyficznie teatralnych, profesjonalnych technik wykonawczych (tak w zakresie samej sztuki aktorskiej czy szerzej wykonawczej, jak w odniesieniu do teatralnej organizacji pozostałych składników prezentacji, obejmującej przede wszystkim charakteryzację, kostiumy, scenografię i oświetlenie). Przy czym sama teatralność performansów kulturowych jest skalarna, to znaczy teatralizacja rozumiana procesualnie jest stopniowalna i rozciąga się w sposób ciągły i wielowymiarowy na osiach wyznaczonych przez pary kontestowanych (głównie przez artystów neoawangardowych) w trakcie zwrotu performatywnego opozycji. Z wielu takich par do najistotniejszych należą:

14 M. Carlson, *Performans*, *op. cit*., s. 38.
15 J. McKenzie, *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 37–38.
16 M. Carlson, *Performans*, *op. cit*., s. 38–39.

życie – sztuka, prawda – fikcja, codzienne – wyjątkowe, zmysłowe – wyobrażone, konwencjonalne – unikalne.

Wszystkie te opozycje znajdują swoje naturalne odzwierciedlenie w świecie mody, szczególnie w obecnym jego kształcie. Odpowiednikiem tak rozumianej skalarności jest również polaryzacja między *haute couture* i *prêt-à-porter*. Wśród pokazów *haute couture* wyróżnia się trzy podstawowe style: klasyczny, teatralny i konceptualny, które czasami w skalarny sposób „łączy się i miesza, zacierając granice pomiędzy nimi”[17]. W pokazie klasycznym, „na prostym wybiegu, w odpowiednim oświetleniu i w takt starannie dobranej muzyki przechadzają się modelki, w wyrazisty sposób prezentując kolejne ubiory. […] Jedynym celem projektanta jest pokazanie samej kolekcji, bez dodatkowych elementów, które mogłyby rozproszyć uwagę handlowców”. Ten styl ma zdecydowanie najbardziej pierwotny, marketingowy charakter[18]. Styl teatralny charakteryzuje pokazy ekstrawaganckie, określane jako *new performance*. Są to „pełne przepychu produkcje z teatralnymi dekoracjami i dodana narracją”, „przypominające inscenizacje operowe”. Nadrzędnym ich celem jest „robienie wrażenia na widzach”. Za mistrza tego stylu uważany jest John Galliano, który stosuje i rozwija w swoich pokazach typowo teatralne techniki, takie jak „zmiany oświetlenia, wprowadzenie zasady jednej kreacji dla jednej modelki, tworzenie skomplikowanej choreografii ustalanej minuta po minucie dla każdej z dziewcząt i udzielanie im ścisłych wskazówek nie tyle co do sposobu prezentowania strojów, ile odgrywania roli w spektaklu”, „budowanie pokazu wokół jakiejś opowieści z głównym wątkiem”. Jak zauważa Vilaseca, w takich prezentacjach „wiele ubiorów zostaje wykonanych tylko dla potrzeb pokazu, zaś w salonach wystawowych i butikach pojawiają się ich znacznie mniej ekstrawaganckie, nadające się do noszenia wersje”[19]. Pokazy konceptualne „nie są określane przez formy czy materiały, lecz przez idee i pomysły. W ramach tego rodzaju widowiska projektant przedstawia, komentuje i prowokuje, zwracając uwagę na określony temat czy aspekt”. Najbardziej znanym projektantem stosującym ten styl jest Hussein Chalayan, który np. w swojej kolekcji *Inertia* na wiosnę/lato 2008 nadrzędnym celem uczynił interpretację takich pojęć, jak prędkość i wrażliwość. W ramach tego stylu przyjmuje się, że „koncept jest tak samo ważny jak ubiory”. Zatem nie należy oczekiwać, że takie kreacje trafią do sprzedaży w jakiejkolwiek swojej postaci, choć podobnie jak w pozostałych, również w tym stylu mamy do czynienia ze skalarnością, a więc kolekcje mniej nastawione na czysto konceptualny przekaz mogą w jakiejś swojej wersji trafić do klientów i w konsekwencji stać się przedmiotem bezpośredniego doświadczenia w codzienności[20].

17 E. Vilaseca, *Wybieg bez tajemnic…*, *op. cit.*, s. 83.
18 *Ibidem*, s. 84.
19 *Ibidem*, s. 84–87.
20 *Ibidem*, s. 87–91.

Ta złożona sytuacja stylistyczna sprawia, że z jednej strony same pokazy mody tworzą dynamiczną przestrzeń performatywną, z drugiej stanowią wyzwanie dla uczestników, a przede wszystkim dla szerokich rzesz odbiorców, którzy, jeśli nawet nie uczestniczą w pokazach, to pośrednio są ich odbiorcami poprzez społeczną efektywność codziennych praktyk mody. A zatem z jednej strony mamy do czynienia z intencjami i projektami, z drugiej zaś z oczekiwaniami i codziennymi praktykami. Dynamika tej polaryzacji związana jest z kognitywną antropologią performansów kulturowych, a w szczególności z kognitywną antropologią zdarzenia teatralnego.

3. Kognitywna antropologia zdarzenia teatralnego

Terminy „teatr" i „teatralny" mają we współczesnej kulturze kilkanaście znaczeń, z których tylko jedno odnosi się do spektaklu rozumianego jako dzieło sztuki teatru lub do samej sztuki teatru. Jednak w przyjętej tutaj perspektywie kluczowe wydają się cztery, skorelowane w dynamicznej interakcji znaczenia, tworzące wspólne pole semantyczne: „teatr jako sztuka", „teatr jako medium", „teatr jako wehikuł" i „teatr jako rozrywka"[21].

Pierwsze, dosłowne znaczenie jest najbardziej rozpowszechnione; jest również jednym z trzech prototypowych (obok budowli, w której wystawiane są dzieła sztuki teatru oraz instytucji, która produkuje przedstawienia teatralne). Teatr jest w tym znaczeniu „rodzajem widowiska, odróżniającym się od innych widowisk ukształtowaniem świadomym i celowym, dokonywanym przez ludzi nazywanych aktorami (…), którzy to ludzie w obecności i przytomności innych ludzi – widzów – spełniają czynności nazywane grą sceniczną". Sławomir Świontek uzupełnia swoją definicję warunkami konstytutywnymi dla zaistnienia sztuki teatru: 1) współobecność aktora i widza oraz 2) tożsamość czasu kreacji i czasu odbioru. Bez wątpienia pokazy mody przygotowane zgodnie z praktyką stylu teatralnego służą świadomemu i celowemu wykreowaniu pewnej fikcji. Znakomitym przykładem jest pokaz *Susie Sphinx* z sezonu jesień/zima 1997/1998. W jego trakcie:

> Galliano zdołał opowiedzieć od początku do końca fantastyczną historię uroczej uczennicy, uwielbiającej kino i starożytny Egipt. Śliczna Susie została przeniesiona z rodzinnej Anglii do swojej ukochanej epoki, a następnie do Hollywood, gdzie zagrała w filmie rolę Kleopatry. Ta spektakularna produkcja – jak dodaje Vilaseca – przemieniła wybieg w scenę teatralną, a cala jej oprawa została zaprojektowana

21 Więcej na temat kognitywnej antropologii teatru, por. M. Bartosiak, *Za pośrednictwem osób działających. Preliminaria kognitywnej antropologii teatru*, Łódź 2013. Rozważania dotyczące czterech aspektów zdarzenia teatralnego zostały oparte na zamieszczonej tam obszernej analizie tego problemu, *ibidem*, s. 73–108.

z wielką dbałością o szczegóły, mającą stworzyć wrażenie autentyczności i wiarygodności przedstawianych wydarzeń[22].

Dwa następne znaczenia to określenia figuratywne, oznaczające w istocie praktyki parateatralne. W przypadku „teatru jako medium" odpowiadają one społecznej efektywności pokazów mody i całego przemysłu związanego z modą, czyli ich wpływom na codzienne praktyki mody. W przypadku „teatru jako wehikułu" związane są bezpośrednim wpływem noszonego ubioru na samopoczucie i kształtowanie własnej tożsamości tak w relacji do samego siebie, jak w odniesieniu do przyjmowanych ról społecznych – dotyczy to zarówno modelek i modeli, jak i „zwykłych" użytkowników mody.

Z „teatrem jako medium" związana jest każda praktyka społeczna, do której opisu wykorzystuje się metaforę grania roli (najczęściej społecznej) i metaforę spektaklu. Z tym znaczeniem związana jest również teatralizacja życia społecznego. Zasadnicza różnica tkwi w celu prowadzenia tej praktyki oraz w postawie uczestników. W „teatrze jako sztuce" mamy wyraźny podział na aktorów i widzów, którego wszyscy uczestnicy są w pełni świadomi i co stanowi podstawę dla istnienia konwencji teatralnych. Dzięki temu możliwe jest zaistnienie fikcji teatralnej, która jest bezpośrednim celem i artystycznym efektem zabiegów aktorskich oraz przedmiotem estetycznego zainteresowania widzów. W „teatrze życia społecznego" widzowie i aktorzy nie muszą być świadomi swoich pozycji, a wzajemne działania i reakcje mogą traktować dosłownie. Tym jednak, co najwyraźniej odróżnia „medium" od „sztuki" teatru jest bezpośredni cel podejmowanych działań. W „teatrze świata" celem bezpośrednim jest realne wytworzenie nowej sytuacji społecznej, bez pośrednictwa fikcji artystycznej, podejmowane wtedy decyzje (tak „aktorów", jak „widzów") są realnymi wyborami życiowymi.

Z „teatrem jako wehikułem" mamy do czynienia wtedy, gdy charakterystyczne dla sztuki aktorskiej i teatralnej środki służą bezpośrednio wewnętrznemu rozwojowi samego „działającego". Nie ma tu również wyrazistego podziału na aktorów i widzów, wszyscy biorący udział są uczestnikami tego samego, realnego zdarzenia, które odbywa się wewnątrz ciała i umysłu, i nie ma bezpośredniego związku z życiem społecznym. W istocie, jest to praktyka pararytualna bądź rytualna, ze wszystkimi tego faktu konsekwencjami. Podobnie jak w poprzednim przypadku, celem jest bezpośredni wpływ na rzeczywistość, jednak tutaj – na rzeczywistość wewnętrzną, indywidualną. Również tutaj mamy do czynienia ze swego rodzaju odgrywaniem roli i tworzeniem innej, nowej rzeczywistości, w tym również innego oglądu samego siebie.

22 E. Vilaseca, *Wybieg bez tajemnic…*, *op. cit.*, s. 87.

Czwarte znaczenie dotyczy sytuacji, w których nie dochodzi ani do wewnętrznej przemiany performera, ani do zmiany realiów społecznych, ani do doświadczenia estetycznego, a jedynym efektem jest przyjemność wykonywania/oglądania tego, co określić by można jako kunszt wykonawczy. Każda z trzech już opisanych praktyk teatralnych staje się rozrywką, jeśli nie zrealizuje swojego podstawowego celu. Teatr może być (i bardzo często jest) praktykowany właśnie jako rozrywka, dostarczająca widzom emocjonującej przyjemności, nie wiązanej intencjonalnie z żadnym głębszym, nacechowanym aksjologicznie doświadczeniem. Parateatralnym i jednocześnie paradygmatycznym odpowiednikiem „teatru jako rozrywki" jest np. widowisko cyrkowe czy freak show. W tak rozumianym teatrze celem jest zachwyt lub podziw i związana z tym satysfakcja i przyjemność, wiążąca się bardzo często z dysonansem poznawczym, rzadziej z dezorganizacją sensoryczną. W odniesieniu do mody rozrywką w tym sensie jest podziwianie mody innych, bez żadnych wewnętrznych czy zewnętrznych konsekwencji dla osobistych praktyk związanych z modą.

Zjawisko dezorganizacji sensorycznej, do którego określenia Di Benedetto używa terminu *derangement* (mającego w swoim polu semantycznym również: „rozstrój", „obłąkanie", „chaos"), jest odpowiedzialne za stan chwilowego, bądź długotrwałego zawieszenia wyższych funkcji poznawczych, w szczególności za spójną, wyobrażeniową lub racjonalną interpretację bodźców zmysłowych. Zdaniem Di Benedetto, to zawieszenie kieruje uwagę (niekoniecznie świadomą) na same zmysły i ich funkcjonowanie, ukazując ich (dotychczasowe) oczekiwania i wynikające z nich ograniczenia, czyli na ich (dotychczasowy) horyzont poznawczy. Jego główną funkcją jest zaś poszerzanie tego horyzontu o nowe możliwości sensoryczne. W niej upatruje Di Benedetto podstawowe zadanie współczesnego teatru i sztuk performatywnych, szczególnie zaś wszelkich awangardowych działań artystycznych. Zauważmy, że tak rozpoznana sytuacja poznawcza szczególnie bliska jest konceptualnym pokazom mody. Dezorganizacja sensoryczna powoduje dystans do postrzeganych prezentacji i skutkuje albo blokadą sensoryczno-poznawczą, albo skupia uwagę na źródle danych jako wyabstrahowanym z normalnej codziennej egzystencji, jako swego rodzaju fikcji. Na poziomie świadomych aktów poznawczych, mamy do czynienia z analogicznym zjawiskiem, związanym z niemożnością racjonalnej korelacji i akceptacji danych zmysłowych – dysonansem poznawczym. Obydwa mają swoje skalarne przeciwieństwa, związane są odpowiednio z harmonizacją sensoryczną lub poznawczą, a więc z pełną lub częściową współbieżnością postrzeganych i analizowanych zjawisk z dotychczasowym doświadczeniem. Częściowa korelacja ma miejsce wtedy, gdy doświadczane zjawiska nie są elementem doświadczenia osobistego, a jedynie znajdują się w obrębie dotychczasowego horyzontu poznawczego.

4. Aksjologia performatywnych praktyk mody

Każda z tych czterech praktyk służy realizacji właściwych sobie celów i wartości. „Teatr jako sztuka" na pierwszym miejscu stawia wartości estetyczne. „Teatr jako medium" służy wartościom ze sfery społeczno-politycznej (równość, sprawiedliwość, wolność itp.), gospodarczej (zysk, bogactwo), a także wszelkim zmianom w przestrzeni społecznej, w tym obyczajowym czy modowym. „Teatr jako wehikuł" nakierowany jest na takie wartości, jak: samorealizacja, samoświadomość, samopoznanie itp., można je określić jako wartości poznawcze i autokreacyjne, ponieważ są one związane z szeroko rozumianym kształtowaniem tożsamości. I wreszcie „teatr jako rozrywka" służy realizacji szeroko rozumianych wartości ludycznych (przyjemność, zabawa, rozrywka itp.).

Wszystkie cztery znaczenia tworzą dynamicznie skorelowaną przestrzeń złożonego doświadczenia teatralnego, które jest paradygmatycznym modelem dla praktyk mody. W swojej „czystej" postaci występują bardzo rzadko (jeśli w ogóle, co stanowi osobnym problem, którego rozstrzygnięcie nie wydaje się dla przyjętej tutaj perspektywy szczególnie istotne). Rzeczywiste doświadczenia teatralne, a zatem i te związane modą są w istocie dynamicznym złożeniem wszystkich czterech wymiarów. To znaczy, w rzeczywistym doświadczeniu mamy do czynienia najczęściej ze wszystkimi czterema aspektami, jednak w bardzo różnych i zmiennych proporcjach. Ta dynamika powoduje, że w realnej sytuacji możemy doświadczyć jednoczesnej i zmiennej w czasie aktualizacji różnych typów wartości w różnym ich nasyceniu i podmiotowym hierarchizowaniu. Każde doświadczenie teatralne i doświadczenie związane z praktykami mody jest zatem również w swojej aksjologicznej złożoności wyjątkowe i niepowtarzalne.

INDEKS NAZWISK

A

Abdulmajid, Iman 152
Adamson, Robert 53
Adler, Alfred 257
Alberti, Leone Battista 126, 129–130
Albert, Nicole 163
Alberto, Olivia 153
Almodovar, Pedro 194
Ambrosio, Alessandra 154
Anderson, Benedict Richard O'Gorman 61
Anderson, Neil 226
Angeletti Norberto 153
Anioł, Michał 130
Antkowiak, Jerzy 105
Antonioni, Michelangelo 5, 9, 46, 48, 50
Ariés, Philippe 232
Arkadius, wł. Weremczuk, Arkadiusz 235, 236
Armstrong, Louis 226
Arnheim, Rudolf 10
Arnold, Rebecca 153
Arystoteles 127, 257, 284
Auermann, Nadja 154
Avedon, Richard 54
Ayame, Yoshizawa 208

B

Bachtin, Michaił 169, 171
Backvis, Claude 269
Bailey, David 48, 50
Bakke, Monika 137
Bal, Mieke 87
Baldessari, John 106–107
Balenciaga, Cristóbal 101
Balfe, Caitriona 165
Ballard, Bettina 318
Balthus, wł. Kłossowski de Rola, Balthasar 92
Bałutowa, Bronisława 286
Ban, Gu 42
Banet-Weiser, Sarah 112
Bao, Xiaotian 309
Bardot Brigitte 151
Barney, Matthew 142
Barthes, Roland 8, 91, 94, 95, 96, 157, 158, 234, 279, 300, 301
Batchen, Geoffrey 88
Bator, Barbara 103
Bator Joanna 207, 212
Batko Zbigniew 288
Baudrillard, Jean 163, 164, 167, 172
Bauman, Zygmunt 138, 163, 164, 232, 233
Bellmer, Hans 87
Belting, Hans 10, 11, 285
Bełkot, Andrzej 238
Benjamin, Walter 89
Bérard, Christian 101
Berger, John 272
Berlant, Lauren 113, 118
Berthold, Margot 238
Bester, Alfred 257
Bielecki, Czesław 241
Bielik-Robson, Agata 217
Bieńko, Mariola 232
Bieńkowski, Zbigniew 283
Black-Perkins, Kitty 104
Blackman, Cally 103
Blake, William 257
Blakeley, Kiri 154
Blamey, Kathleen 27
Blanchard, Tamsin 48
Blass, Bill 105
Bodziony-Szweda, Katarzyna 148
Bogucka, Maria 269
Boller, Paul F. 117
Bonabel, Éliane 101
Borges, Jorge Luis 257
Borowski, Andrzej 285
Borowski, Mateusz 12
Bostrom, Nick 137
Botticelli, Sandro 129
Boucher, François 234
Boucher, Harmony 195
Bourdieu, Pierre 95, 114, 115, 246
Bowie, David 197, 200
Boy, George 197
Brandt, Nick 134
Braun, Adolf 51
Brauw de, Saskia 199
Breton, André 86, 88
Brinkley, Christie 152
Broomberg, Adam 92
Brower, Gavin James 85, 94
Brown, Norman 167
Brown, Willa 184–185
Brummell, Beau 186
Bruni, Carla 154

Brytek-Matera, Anna 158
Brzostowski, Tadeusz 239
Bubula, Barbara 33
Buczyńska-Garewicz, Hanna 231, 242
Budda 43
Bündchen, Gisele 154, 155
Burnett Hodgson, Frances 274, 288–292, 295–300
Burroughs, William S. 257
Bush, George H. W. 115
Bush, George W. 115
Butler, Judith 85, 217, 246

C

Cahun, Claude, wł. Schwob, Lucy Renée Mathilde 5, 9, 84–97
Caillois, Roger 238
Campbell, Jule 152
Campbell, Naomi 152–153
Cao, Xueqin 307
Cao, Zhi 39, 44
Carangi, Gia 151–152
Caravaggio da, Michelangelo Merisi 97
Carlson, Marvin 319
Carter, Jimmy 115
Cartier, Willy 195
Casta, Laetitia 154
Castoriadis, Cornelius 27–28
Cebo-Foniok, Małgorzata 232
Certeau, Michel de 12
Chadwick, Ruth 137
Chalayan, Hussein 321
Chałupnik, Agata 231, 234
Chanarin, Oliver 86, 92
Chanel, Coco, wł. Chanel, Gabrielle Bonheur 106, 140, 198, 317
Charkiewicz, Maja 292
Chartier, Roger 232
Chen, Zhi 42
Chen, Duxiu 309
Chiang, David 195
Chojnacki, Marek 10
Christensen, Helena 154
Chrystus, Jezus 161
Chun, Rene 152
Clapiers, Luc de 237
Clark, Kenneth 139
Clinton, Bill 115
Clinton, Hilary 24
Clooney, Amal 25
Clooney, George 25
Cobain, Kurt 228
Cocteau, Jean 83, 101
Colby, Anita 151
Collacello, Bob 152
Conover, Harry 151
Coolhaas, Rem 241
Coolidge, Calvin 115
Cooper, Wilhelmina 152
Cortazar, Julio 9, 257
Cottingham, Laura 90
Craik, Jennifer 246
Crawford, Cindy 19, 153, 154, 197
Crusoe, Robinson 181
Cunningham, Michael 298–299
Curtis, Bryan 152
Curtius, Ernst Robert 239, 285
Cusack, Maurice 220

D

Daguerre, Louis Jacques Mandé 52
Dahl, Sophie 21, 22
Dali, Salvador 106
Davis, Erik 261
Davis, Fred 138
DeGeneres, Ellen 119
Degler, Janusz 237
Deleuze, Gilles 219, 220
Dello Russo, Anna 140
Deng, Xiaoping 70
Di Benedetto, Stephen 324
DiCaprio, Leonardo 195
Dickinson, Janice 152
Dietrich, Marlene 196
Dior, Christian 102, 318, 319
Ditto, Beth 22
Dobroczyński, Bartłomiej 158
Dobrowolski, Piotr 235
Dolan, Karen 104
Dollface, Cherry 157
Dong, Jun-lang 150
Doy, Gen 85–86
Duchamp, Marcel 90, 126
Dudzik, Wojciech 170, 234
Duncan, Hal 11, 257–260, 262 263
Dürer, Albrecht 94
Dylan, Bob 226
Dziadek, Adam 239

Dziechcińska, Hanna 234, 265
Dzierżyńska Aleksandra 19

E

Eagleton, Terry 313
Eco, Umberto 148
Edelkoort, Li 104
Eisenhower, Dwight D. 115, 117
Ejsmond, Julian 132
Eliade, Mircea 32, 156, 161, 205
Emberg, Kelly 152
Engels, Fryderyk 66
Erichsen, Freja Beha 156
Ernst, Max 90
Etcoff, Nancy 158
Evangelista, Linda 152, 153
Evans, Caroline 17
Eyck van, Jan 139
Eyck van, Hubert 139

F

Falski, Maciej 7, 148, 157, 234, 269
Fan, Zhen 42
Fangor, Wojciech 73
Fast, Mark 22
Fath, Jacques 101
Featherstone, Mike 164, 167, 172
Fidanzia, Valentina 152
Filostrat Starszy 11
Fior, Monica 51
Flusser, Vilém 50, 54
Fonssagrives, Lisa 151
Forajter, Wacław 8
Ford, Gerald 115
Ford, Eileen 151
Ford, Jerry 151
Forstner, Dorothea 233
Foster, Hal 12
Foucault, Michel 61, 139, 220
Fragonard, Jean-Honoré 234, 237
Francuz, Piotr 122
Frankel, Susannah 105
Frąckowiak, Magdalena 183
Freud, Zygmunt 12, 218–219, 220, 257
Fromm, Erich 233
Frydman, Golan 144
Fukai, Akiko 107
Fukuyama, Francis 137, 242

G

Galliano, John 321, 322
Gandee, Charles 153
Gangestad, Steven 141
Garbo, Greta 150
Gaultier, Jean Paul 22, 156, 194
Gelis, Jacques 232
Gevinson, Tavi 190
Giddens, Anthony 138
Gide, André 163
Głogowski, Józef 93
Goffman, Erving 19, 25, 235, 245, 246, 247, 319
Golańska, Stefania 74
Gombrich, Ernst, H. 127, 128, 129
Gontar, Beata 292
Gordijn, Bert 137
Gordon, Andrew 208
Gordon, Duff 317
Gordon, William J. J. 260
Górnicki, Łukasz 270
Grammer, Karl 141
Graves, Robert 83
Green, Denise 189
Green, Jonathon 50
Grés, Madame 101, 103
Gross, Michael 152
Grosz, Elisabeth 85
Grześkowiak, Radosław 265, 268, 271
Gu, Yongfei 306
Gu, Kaizhi 39
Guan, Hanqing 305
Guczalska, Katarzyna 293
Guo Pu, 38
Guriewicz, Aaron 162
Gutkowska-Rychlewska, Maria 265

H

Hackney, Kiefer 150
Haeffner, Gerd 9
Halbersztat, Jan 234
Hall, Edward T. 29
Hall, Jerry (modelka) 152
Hall, Jerry (reż.) 197
Handler, Ruth 104
Hansen, Patti 152
Hanusiewicz, Mirosława 269
Harding, Warren G. 115
Hariman, Robert 144
Harlow, Shalom 154

Hase, Grażyna 105
Havelock, Eric Alfred 11
Hayles, N. Katherine 140, 141
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 157
Heller, Sarah-Grace 180
Hemingway, Margaux 152
Hepburn, Audrey 151
Herman, Eleanor 149
Hepworth, M. 164
Hermerén, Göran 128
Herpen, van Iris 144–145
Herzigová, Eva 154
Hethorn Janet 112
Hill, David Octavius 53
Hirstein, William 128
Hoff, Barbara 105
Hoffman, Ernst Theodor Amadeus 88
Hogarth, William 129
Holewińska, Julia 86
Hollander, Ann 139, 140
Homer 130, 132, 276
Honczarenko, Jerzy 242
Hoover, Herbert 115
Hornby, Lesley 151
Horsting, Victor 105, 243
Hou, Yi, 44
Houck, Davis W. 114
How, Harry 150
Hu, Jintao 70
Hu, Zhiyi 303
Huan 43
Huang Tingjian 41
Huffine, Candice 155
Huizinga, Johan 238, 239
Hume, Marion 48, 50
Hutton, Lauren 152

J

Jabłoński, Janusz 83
Jack, Gavin 220, 221
Jacobs, Marc 182, 194
Janicka, Krystyna 88
Janion, Maria 94, 218
Japola, Józef 11
Ji, Baocheng 69
Jiang, Liangfu 41
Jiang, Qing 308
Jiang, Shusheng 63
Johnson, Beverly 152
Johnson, Lyndon Baines 115, 118
Jonas Sylvia 234, 241
Jones, Grace 152, 197
Jones Terry 234
Jovovich, Milla 154
Joyce, James 257
Jung, Carl Gustaw 31, 92, 239, 257

K

Kaiser, Susan B. 7, 8, 112, 177, 179, 180, 182, 187, 188, 190
Kanabrodzki, Mateusz 234
Karembeu, Adriana 154
Karpowicz, Paweł 153
Kavanagh, Donnah 220, 221
Kawakubo, Rei 105, 140, 141
Kawecki, Witold 147
Keats, Jonathon 145
Kelley, Sabina 156, 157
Kelly, Grace 151
Kendall, Lori 220
Kennedy, John Fitzgerald 115, 117
Kerényi, Karl 233, 237, 261
Kerr, Miranda 155
Kerry, John 115
Kiewe, Amos 114
Kilbourne, Jean 19
King, Emerald 216
Klein, Calvin 154, 197, 198
Klejsa Konrad 50
Kleopatra 322
Klimas, Joanna 105
Kochanowski, Jacek 221
Kochanowski, Piotr 271
Koda, Harold 139
Kolankiewicz, Leszek 234
Kolczyńska, Joanna 238
Komendant, Tadeusz 139, 220
Konfucjusz 35, 42, 44, 61–63, 65–71
Kosakowska, Marta 156
Kosiński, Dariusz 319
Kotarska, Jadwiga 269
Kowalska, Agnieszka 155
Kowalski, Jacek 240, 269
Kozikowska-Koppel, Krystyna 239
Kożuch, Artur 240
Krakowski, Piotr 318, 319
Krauss, Rosalind 85
Król, Marcin 138

Krzeczkowski, Henryk 242
Kuchowicz, Zbigniew 269
Kuczyńska, Alicja 239
Kuo, Shen 43
Kurecka, Maria 238
Kyokutei, Bakin 209

L

Lacroix, Chrystiana 234
La Fontaine de, Jean 257
Lagerfeld, Karl 22
Lamerichs, Nicolle 206, 216, 217
Lam, Stanisław 265
Lao, Tse 43, 44
Lars, Byron 104
Lawrence, Clifford Hugh 166
Le Bon, Yasmin 154
Lefebvre, Henri 178, 189
Legler, Casey 195
Le Goff, Jacques 266
Lehndorff von, Vera 50, 93
Lehnert, Gertrud 101, 104
Leigh, Dorian 151
Lelong, Lucien 101, 318
Lenin, Władimir Iljicz 66
Lennox, Annie 197
Levi-Strauss, Claude 145
Lewicki, Tomasz 100, 101
Li, Jifu 37
Li, Si 43
Li, Sizhen 37
Li, Yang, 43
Li, Zicheng 64
Lima, Adriana 154, 155
Lin, Biao 65
Lin, Kehuan 315
Linder, Erika 195, 202
Lippard, Lucy 85, 86, 91
Lipsitz Bem, Sandra 193
Liu, Bannong 309
Liu Wen, 155
Liu, Xiang 41
Loba, Anna 240
Loba, Mirosław 239
Lorca, Gabriel Garcia 257
Loren, Sophia 151
Lovecraft, Howard Phillips 257
Lu, Shenzhang 63, 69
Lu, Zhangshen 67, 69
Ludwik XV 149, 240
Lynn, Tara 155

Ł

Łaszkiewicz, Monika 239
Łącznowolski, Jakub 266
Łoziński, Władysław 265, 269

M

Ma, Hezhi 41
Ma, Sen 305, 309, 315
Mackie, Bob 105
Maertens, Jean-Thierry 237
Maffesoli, Michel 163
Magala Sławomir 8, 53, 93
Magritte, René 87, 89
Mair, Victor 45
Majewska, Sylwia 107
Majewski, Paweł 11
Makary św., z Aleksandrii 166, 167
Mandé, Jacques 52
Maniecki, Jacek 50
Manson, Marilyn 197
Mao, Zedong 61, 64–69
Marcin św., z Tours 166
Margiela, Martin 105
Markiewicz, Piotr 122, 123, 127, 128, 130
Marks, Henry Stacy 150
Marks, Karol 66, 71
Massey, Doreen 178, 179–180, 187
Matląg, Grzegorz 236
Mauss, Marcel 138, 233
Mazza, Valeria 154
McClintock, Harry 226
McClintock, Jessica 182
McDowell, Collin 48
McGowan, Stuart E. 226
McKenzie, Jon 319, 320
McQueen, Lee Alexander 141–144
McRuer, Robert 19, 25
Mead, Georg Herbert 96
Mead, Margaret 30
Mears, Ashley 17, 118
Mei, Lanfang 312
Meyer de, Adolf 52
Michałowska, Marianna 9, 97, 149
Michałowska, Teresa 269
Middleton-Windsor, Kate 320

Mielniczuk, Julia 266
Miller, Judith 101
Miller, Lee 89
Miller, Nolan 104
Miller, Sienna 227
Milliband, Ed 24
Milliband, Justine 24
Milner, Murray 18, 19
Milton, John 257
Minamoto, Yoshitsune 208
Mingcheng, Zhao 44
Mirońska, Małgorzata 101
Mojżesz 162
Molier, wł. Poquelin, Jean Baptiste 257
Monroe, Marilyn 151
Montparnasse de, Kiki 90
Moorcock, Michael 257
Morsztyn, Hieronim 268
Morsztyn, Jan Andrzej 270
Morsztyn, Zbigniew 272
Moss, Kate 154, 198, 205, 227
Mota, Omahyra 156
Mugler, Thierry 144
Mullins, Aimee 141–142
Murphy, Carolyn 155
Mytych-Forajter, Beata 8

N

Nakano, Evelyn 111
Nast, Condé Montrose 52
Nastulczyk, Tomasz 266
Nawarecki, Aleksander 239
Negri, Pola 150
Nerval Pessoa de, Gerard 92
Nett, Alysha 156, 157
Niebrzegowska-Bartmińska, Stanisława 239
Niépce, Joseph Nicéphore 52
Nixon, Richard 115
Noten, Dres van 235

O

Obama, Barack 115, 118, 119
Oczko, Piotr 266
Oldoini, Teresa Maria 149
Oldoini Virginia, księżna Castiglione 51
Olivelle, Partick 132
Olsen, Mary-Kate 227
Ong, Walter Jackson 11
Opałka, Roman 94, 95
Oriza, Hirata 242
Osińska-Boska, Krystyna 232
Ostaszewska, Danuta 271, 272
Ostrowski, Eryk 276, 277, 284, 287
Outram, Dorinda 238
Owidiusz 132

P

Pachciarek, Paweł 233
Paquin, Jeanne 318
Parker, Robert Dale 19
Pateman, Carole 116
Patitz, Tatjana 153
Patou, Jean 150
Pawul, Jan 149
Pei, Xiu 37
Pejić, Andrej 156, 194, 195, 199, 202, 205
Pelka, Anna 83
Perry, Katy 202
Pierson, Pierre-Louis 51, 93, 149
Pietrzyk, Bartłomiej 242
Pilgrim, Robert 86
Pinter, Harold 257
Piper, Katie 21
Pizun, Agnieszka 265
Platon 205, 257
Plizga, Paulina 237
Pluta, Izabella 242
Pochna, Marie, France 318, 319
Podgorny, Fyodor 144
Podkowiński, Władysław 134
Poe, Edgar Allan 88
Polak, Tomasz 217, 218
Poliziano, Angelo 130
Pompadour de, Markiza 149
Poprzęcka, Maria 126
Postman, Neil 30, 31
Potocki, Wacław 265, 267
Poulet, George 163
Powers, John Robert 151
Pranskevičiute, Rasa 245, 248, 249
Prince, wł. Nelson Prince Rogers 197
Pring, Marquita 155
Prokop, Jan 240
Prokopiuk, Jerzy 239, 261
Przybysz, Piotr 122, 123, 127,128,130
Pu, Cunxin 306
Pu, Guo 38

Pucill, Sarah 85
Pugh, Gareth 240, 241
Puzak, Tom 183

Q

Qian, Xuantong 309
Qin Shi, Huang 42, 44
Qing, Jiang 308
Qiu, Ying 37
Qu Yuan 39

R

Ramachandran, Vilayanur S. 128
Raubo, Grzegorz 269
Ray, Man 87, 89
Reagan, Ronald 115
Rebull, Joan 101
Reedy, Daniel R. 50
Reeves, Keanu 226
Rejakowa, Bożena 158
Rembrandt, wł. Rijn van, Rembrandt Harmenszoon 94
Ren, Shanjiong 66, 67
Renchen, Wu 38
Renn, Crystal 155
Reszka, Anna, 257
Rhoda, Hilary 155
Rhys, Jean 275, 290–293
Ricci, Nina 101
Ricci, Robert 318
Rice, Shelley 85, 86
Ricoeur, Paul 96
Robbins, Bruce 113
Roberts, Blain 112
Rochas, Marcela 103
Rodak, Magda 237
Romkowska, Ewa 103
Roosevelt, Franklin Delano 114, 115
Rosiek, Stanisław 93, 94
Runfa, Zhao 71
Rushton, Susie 234
Russell, Cameron 168
Russo, Rene 152
Ryba, Janusz 237, 238
Ryba, Renata 265
Rydet, Zofia 96

S

Saint Laurent, Yves 105, 196
Sala, Magdalena E. 236
Salinovic, Kristina 156, 195
Santi, Rafael 130
Saric, Sara M. 195
Satarov, Fayzrahman 32
Schechner, Richard 251
Schiaparelli, Elsa 103, 106, 139, 140
Schiffer, Claudia 153, 154
Schwob, Marcel 93
Sedgewick, Edie 152
Sélavy, Rrose 90, 92
Seurat, Georges-Pierre 163
Sewer, Sulpicjusz 166
Shen, Weiyuan 311
Shepherd, Cybill 152
Sherman, Cindy 85, 91, 93, 95
Shi, Guangsheng 315
Shikibu, Murasaki 208
Shinkle, Eugenie 51
Shrimpton, Jean 151
Shu, Ya 38
Shulman, Alexandra 21
Sieradzka, Anna 238
Sigismondi, Floria 199
Signac, Paul 163
Sima, Zhen 42
Simmel, Georg 18
Simpson, Mark 183, 198
Sims, Naomi 152
Singer, June 205
Singer, Milton 319, 320
Skeggs, Beverley 112
Skuczyński, Janusz 237
Skudžinskas, Gytis 245
Słowiński, Mirosław 169
Smalls, Joan 155
Smith, Peter F. 131, 132
Snoeren, Rolf 105
Soares, Bernardo 92
Solomon, Brian 155
Solomon-Godeau, Abigail 51, 52, 85
Sorokko, Tatiana 154
Soulages, François 8
Sozzani, Franca 21
Spencer, Carol 104
Stalin, Józef 66

Stąpor, Irena 234
Steele, Valerie 143, 180
Steichen, Edward 52
Stein, Joel 153
Stephenson, Neil 257
Stieglitz, Alfred 53
Stockwell, Peter 286
Stoff, Andrzej 238
Stoichita, Victor 281, 282
Stoller, Robert 193
Stone, Lara 155
Strashko, Stav 156
Su, Dongpo 37
Su, Naiming 306
Sugiera, Małgorzata 12
Sujkowska, Janina 286
Sun, Jiazheng 63
Sun, Zhongshan 66
Svendsen, Lars 137, 138, 140, 141, 143
Swanepoel, Candice 155
Swift, Taylor 25
Swinton, Tilda 156, 194, 199, 200
Szaradowski, Piotr 103
Szarecki, Artur 231, 240
Szczepański, Jan 239
Szekspir, William 236, 237, 257, 276
Szubert-Olszewska, Alicja 234, 240, 241
Szulżycka, Alina 138
Szyller, Ewa 265
Szymkowiak, Mateusz 235
Szymona, Wiesław 9

Ś

Śpiewak, Paweł 235, 319
Świontek, Sławomir 322

T

Tabakowska, Elżbieta 286
Taborska, Agnieszka 85, 89, 90, 92
Taft, William Howard 115
Takahashi, Nobuyuki 206
Talbot, William Henry Fox 52
Tang, Xianzu 305
Tao, Yuanming 38
Tasso, Torquato 271
Tatarkiewicz, Anna 156, 238
Taylor, Charles 217
Taylor, Lou 181
Teeman, Tim 184
Thiel-Jańczuk, Katarzyna 282
Tilliot du, Jean Benigne Lucotte 169
Tingjian, Huang 41
Tischner, Jan 235, 239
Toffler, Alvin 32
Tokarska-Bakir Joanna 19
Tomkiewicz, Władysław 149
Tomko, Linda J. 116
Topczewska-Metelska, Maryla 291
Treacy, Philip 241, 105
Trebay, Guy 155
Tree, Penelope 152
Truman, Harry S. 115
Truong, Nicolas 266
Trznadel, Jacek 8, 91, 279
Tuan, Mia 114
Turek, Wojciech 33
Turlington, Christy 152, 153
Turnau, Irena 265
Turner, Bryan S. 164
Turner, Victor 209, 221, 319
Turzyński, Ryszard 233
Twardowski, Samuel 267, 269–271
Twiggy, wł. Lawson, Lesley/Hornby Lesley 151, 155, 196, 198
Tycjan 139
Tyczyńska Joanna 166

U

Urlich, Maciej 126, 128
Uys, Jamie 29

W

Walker, Tim 200
Wan, Yi 39
Wang, Guowei 303
Wang, Julia 154
Wang, Shifu 305, 307
Wang, Yanshou 42
Warburg, Aby 129, 130
Warda, Mariusz 263
Warhol, Andy 197
Washington, George 117
Wasiuta, Sebastian 239
Weaver, Richard M. 32, 33
Weininger, Otton 89
Weishan, Wu 63, 66, 67

Weishi, Yuan 68
Wellman, William A. 226
Wells, Laura 155
Welsch, Wolfgang 293
Wen,Weng 42
Wenzhang, Wang 63
Wergiliusz, wł. Maro,
Publiusz Wergiliusz 257
Whale, Sarah 195
Wilder, Laura Ingalls 182
Wilkoszewska, Krystyna 293
Williams, Alex 153
Wilson, Elizabeth 179, 185–188
Wilson, Thomas 115
Wingfield, Adia Harvey 114
Winnie, Chantelle 157
Winstead, Trish 106
Wintour, Anna 153
Wirpsza, Witold 238
Witkacy, wł. Witkiewicz,
Stanisław Ignacy 93, 95
Wizer, Ann 236
Wodzyńska-Walicka, Maria 283
Wojciechowska-Zalewska, Maria 103
Wojda, Dorota 272
Wolańska, Ewa 234
Wolf, Naomi 239
Woolf, Wirginia 275, 292, 298, 299
Wolfe, Cary 137
Worth, Charles Frederick 51, 149, 317
Worth, Vernet Marie 149
Wu, Daozi 63

V

Valery, Paul 163
Vattimo, Gianni 91
Vejlgaard, Henrik 195, 198
Velásquez, Patricia 154
Vigarello, Georges 148, 265, 269
Vilaseca, Estel 317, 318, 319, 321, 322, 323
Vinci da, Leonardo 129
Vionnet, Madeleine 101
Vuitton, Louis 228

X

Xi, Xhaoyong 66
Xiao, Yi/cesarz Yuan 37, 38
Xiaowen 40

Y

Yamamoto, Yohji 237
Yan, Liben 38
Yang, Xiong 42
Ying, Ruocheng 306
Ying, Shao 42, 43
Young, Cynthia 104
Yu, Shizhi 306

Z

Zakrzewska, Wanda 233
Zaniewska, Xymena 105
Zatorski, Tadeusz 9, 285
Zawojski, Piotr 50
Zedong, Mao 61, 64–69
Zhang, Yanyuan 41, 44, 45
Zhang Heng 42
Zhang, Hua 39, 40
Zhang, Sengyao 38
Zhang, Ya-yi 150
Zhang, Zaihou 310
Zhang, Houzai 309, 310
Zhangshen, Lu 67
Zheng, Zhenduo 309, 310
Zhou, Xifang 312
Zhou Zuoren 309
Zhu, Xu 306
Zhu, Xizun 40
Zięba, Małgorzata 232
Ziff, Sara 165, 166, 171
Zimorowic, Szymon 270
Zumthor, Peter 240
Zhou, Zuoren 309