

Ciało i widowisko
Od ekspresji nagości
do trashion

Dawne stroje, jeśli się zachowały, pozostają dziwnie obecne, nawet bez ciała, które w nich mieszało. [...] każdy ubiór to część, która mówi za całość. Nasączone ludzkimi sokami, z którymi się stykał, stwarza on ciało i jest ciałem¹.

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 symboli².

Doświadczenie miejsca łączy się z pojmowaniem ludzkiej cielesności, a na poziomie ciała odkrywana jest przestrzeń³. Początki metafory ciała jako organicznego modelu wszechświata sięgają kultur starożytnych cywilizacji: Mezopotamii, Egiptu, Grecji oraz Rzymu⁴. Historia ludzkiego ciała stanowi źródło najistotniejszych motywów, pojęć i kulturowych symboli⁵. Ciało obejmuje szeroko zakrojony dyskurs o kulturze, literaturze i sztuce⁶. 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. Matthewes-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 jaskini⁷. Doświadczenie 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 kulturze⁸. 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 natury¹⁰. Człowiek stawał się niezależnym właścicielem własnego ciała¹¹. W tym samym czasie ugruntowała się także sfera przestrzeni intymnej jednostki ludzkiej niezależna od obszaru życia publicznego¹². 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 najdłużej¹³.

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. Queller, *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 cielem?”, 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. Osieńska-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 pozorów. Sprzeczność tę omawia i akcentuje w swych rozważaniach Erich Fromm, podkreślając niezależność od czynników naturalnych i jednocześnie utrwalenie wpływu norm społecznych na kształtowanie osobowości człowieka¹⁵. Formy „posługiwania się ciałem” zdaniem współczesnych socjologów są określone przez kulturę, a czynności, takie jak spanie, siadanie, tańczenie, mają charakter magiczny, religijny i symboliczny¹⁶. 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 naturalność¹⁹.

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 zakładał²¹. 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 ubioru²². Dziedzictwo kulturowe, „migracja, historia, uprzedzenia, polityka i wyobcowanie” stają się źródłem inspiracji dla projektantów i ich wytworów²³. Poprzez ciało, ubranie oraz gest wyrażane są pewne treści; takie jak pochodzenie, status społeczny, poglądy polityczne, ideologie i wartości²⁴. Jako zjawisko kulturowe moda jest zdarzeniem zmiennym i zależnym od wielu czynników²⁵. O przyjmowaniu określonych form, stylów, krojów i trendów decydują wielkie przełomy historyczne, gospodarcze oraz społeczne²⁶. 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 społeczny²⁷. 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 niezwykle 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 wzorców²⁹.

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, „porozowanych uniżeń i porozowanych wywyższeń”³⁰.

Z transformacją form odzieży wierzchniej łączy się próba poszukiwania tożsamości, autentyczności oraz twórczej osobowości³¹. 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, odmiennność, która wyróżnia się i zaskakuje. „Zwrot performatywny” w kulturze nakazuje przenieść uwagę z dzieła na zdarzenie³². 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 siebie³⁴. 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 publiczność³⁵. 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 Arkadiusza³⁶. 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 Arkadiuszem?*, <http://kobieta.onet.pl/moda/jak-to-bylo-z-arkadiuszem/kc70c>, [data dostępu: 02.04.2015].

ale nadaje im dodatkowych treści³⁷. Performatywne pokazy Arkadiusa opierają się na sprzecznościach i opozycjach pomiędzy „powierzchnowością” 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 modzie³⁹. 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 śmieiej podrzeć, a później niechłujnie 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 efekt⁴⁰.

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 świecie⁴¹. „Ekoprodukty” znane są także w polskiej modzie. Sukienki z worków na śmieci, inspirowane sztuką Szekspira i podwodną florą zaprezentował Grzegorz Matłag w łódzkiej pofabrycznej elektrowni⁴². 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 Powierzchnowość (*appearance*), 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. Matłag, <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” mody⁴³.

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 publiczność⁴⁴. Moda okazuje się przedstawieniem o „charakterze znakowym”, odsyłającym do symboli, wzorców i kulturowych tradycji⁴⁵. 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 znajdowanie nowych sposobów wyrażania piękna” – Yohji Yamamoto⁴⁶.

Karnawalizacja i „maska pozorów”. Obraz modelki w świecie maskaradyzacji i „płynnej nowoczesności”

Świat jest wielkim balem, na którym wszyscy są zamaskowani⁴⁷.

Z poszukiwaniem naturalności i autentyczności, u samych źródeł rozwoju tych pojęć, nierozzerwalnie łączy się „maska”. Początki maskowania twarzy lub stygmatyzacji, zakrywania całego ciała sięgają ludów barbarzyńskich, dla których maska stanowiła ważny element rytuałów⁴⁸. Jej zakładanie niosło za sobą wymiar symboliczny i zależny od obyczajów religijnych oraz świeckich danych kultur. Maską, która w różnych sytuacjach towarzyszy człowiekowi, kojarzona jest z wszelką przemianą, ukrywaniem, wywoływaniem lęku, a także ze stwarzaniem czegoś lub kogoś całkiem innego⁴⁹.

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. Rybą, *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 przedstawień⁵⁰.

Maska w swych kolejnych wcieleniach występowała w kulturze jako element ludyczny, towarzyszyła zabawie, grze miłosnej, a w okresie oświecenia stała się „zjawiskiem” autonomicznym⁵¹. Maska jako rekwizyt teatru oraz balu stanowiła wraz z peruką komponent stroju⁵². Oświeceniowa maska wypełniała wszystkie sfery życia towarzyskiego⁵³. 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 seksualnych⁵⁴. Oświeceniowe maskarady wyróżniał charakter magiczny, a ich uczestnicy przekraczali granice własnej osobowości oraz zmieniali swoją płciową tożsamość⁵⁵.

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 elit⁵⁶. Karnawałowe maskarady zakrywały „osobowość prawdziwą”. Współcześnie zwraca uwagę zjawisko rozprzestrzeniania się „karnawalizacji” jako „specyficznego doświadczenia ludycznego” na wszystkie dziedziny kultury⁵⁷. Zjawiska upłynniania granic tożsamości, przybierania odmiennych cech dystynktywnych dla danej płci uobecniają się we współczesnej kulturze. Kobięce stroje stylizowane na męskie garnitury oraz krawaty stały się ważną częścią kobiecej garderoby⁵⁸. 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, *Żywiół 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 jesieni⁶¹. 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 uroda⁶². Archetyp młodości w okresie odrodzenia w różnej formie przejmowała literatura i sztuka tego okresu⁶³. 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 płęć 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 starczym⁶⁷. 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. Łaskiewicz, 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 „chłopek 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 Pugh. 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 snu⁶⁸.

Pomiędzy przestrzenią miasta a doświadczeniem ciała istnieje silna relacja. Architektura modelowana jest na wzór ciała, co związane jest ze starożytnym ujmowaniem cielesności jako mikrokosmosu⁶⁹. 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 mody⁷⁰. Ciało ubrane i poruszające się nierozzerwalnie 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 epoka⁷¹, również staje się zjawiskiem kształtującym obrazy danych kultur. Zmysłowe i eleganckie, chociaż bardzo obfite suknie szły 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 męzowską profesją lub panującą modą, która od początku XVIII stulecia stała się żywiołem, nieuchwytnym, nieustannie zmieniającym się zjawiskiem⁷³.

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. Kozuch, 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 naśladowując naturę.

Projektanci mody przełomu XX i XXI wieku prezentują nowe rozwiązania, zaskakujące 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 głowy⁷⁴. 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 królewskiej⁷⁵. 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 funkcjonalnych⁷⁶.

Przykładem stylu, który niewątpliwie odbiega od tradycyjnej mody, są kolekcje Garetha Pugh'a. 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 przechwytyują detale niektórych budynków, czasem odwzorowują niemalże całe budowle. Tego typu podobieństwo i oddziaływanie dostrzega się między suknią ze skórzanymi rękawami Garetha Pugh'a 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 projektanta⁷⁷. 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 Alała

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 chaosu⁷⁹. Gwałtowny rozwój nauki i techniki budzi też strach i zwątpienie⁸⁰.

Lęk wzbudza świat zdominowany przez metal, plastik i maszyny. Maszyny zastępują pracę człowieka albo współhistnieją z nim, wypełniając podobne zadania i funkcje. W XXI wieku roboty już nie tylko wykonują automatycznie zaprogramowane czynności, lecz – wyposażone w narzędzia zmysłów – współtworzą współczesną kulturę jako interaktywne i humanoidalne androidy⁸¹.

Idea sztucznych istot wykonujących ludzkie zadania pojawiała się już w kulturze antycznej Grecji⁸². Pierwszy robot powstał w XVIII stuleciu, inicjując nową erę w dziejach robotyki⁸³. 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 aktora⁸⁴. 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 zagospodarują scenie teatralnej. W fazie eksperymentalnej widzowie przyglądali się pracy niezwyklej 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 sztuki⁸⁷.

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 niezwykle 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).