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.