

Ewa Górecka

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz

Między ornamentacją a interpretacją. Moda wobec tekstów kultury

Kultura współczesna, zorientowana okulocentrycznie (Welsch, 2001, 59), uznawana jest za obszar niezwykle dynamicznej aktywności różnych systemów semiotycznych uobecniających się w heterogenicznych formach ekspresji. Jeśli przypomnimy ustalenia Umberto Eco, który w obrębie semiologii¹ akcentował bogactwo semiotyk² oraz potencjalne ich poszerzanie się i odniesimy je do zjawisk pojawiających się w kulturze wieku XXI, to w ich obrębie wyraźnie zaznacza się moda³. Wśród wskazanych przez badacza semiotyk pojawia się ona w obrębie komunikacji wzrokowej (Eco, 1996, 392) obok systemu barw (Eco, 1996, 391) i „innych systemów”, do których zalicza kody ikoniczne, ikonograficzne, stylistyczne, wzornictwo i architekturę⁴. Należy jednak podkreślić, że Eco posługuje się pojęciem stroju, ale wyraźnie uwzględnia modę, akcentując specyfikę ujęcia badawczego Barthesa, który uwagę zogniskował tylko wokół mody „pisanej”. Autor *Nieobecnej struktury* dostrzega zaś pominięcie w rozważaniach francuskiego uczonego na temat stroju jako formy komunikacji⁵, szczególnie zaś semiotyki mundurów wojskowych oraz szat i ozdób kościelnych, uznanych za „najwyższy stopień sformalizowania” (Eco, 1996, 392). Propozycja Eco, by

¹ U. Eco semiologię definiuje jako: „ogólną teorię zjawisk komunikacyjnych ujmowanych jako tworzenie komunikatów na podstawie konwencjonalnych kodów, czyli systemów znaków” (por. Eco, 1996, 376).

² Przez semiotyki uczony rozumie poszczególne systemy znaków, jeśli są one sformalizowane (dotyczy to systemów już wyróżnionych) lub przynajmniej możliwe do sformalizowania (wymagające dopiero wyróżnienia w jakiejś dziedzinie, w której dotychczas nie domyślano się istnienia kodu) (Eco, 1996, 376).

³ Według *Słownika języka polskiego*, moda to: 1) sposób ubierania się, czesania i makijażu popularny w jakimś okresie lub miejscu; 2) krótkotrwała popularność czegoś nowego w jakiejś dziedzinie (Szymczak, 1979, 199).

⁴ Autor poświęca im odrębny rozdział pt. *Spojrzenie nieciagle (Semiologia komunikatów wzrokowych)* oraz *Funkcja i znak (Semiologia architektury)* (Eco, 1996, 121-254, 392).

⁵ Chodzi o ustalenia zawarte w pracy pt. *System mody*. Autor rozróżnia ubiór realny od ubioru-obrazu i ubioru pisanego (tj. „ubiór przekształcony w język” – Barthes, 2005, 21-22).

przyglądać się ubiorowi (także modzie), jako jednemu ze sposobów porozumiewania się, jest szczególnie ważna, ponieważ strój uznawany jest przez reprezentantów różnych dyscyplin humanistycznych za manifestację tożsamości.

Moda z perspektywy filozofii kultury jest bowiem wyrazem sprzecznych dążeń jednostki – egalitarnych i indywidualistycznych⁶, z socjologiczno-psychologicznej zaś – „formą życia, która ma zapewnić kompromis” pomiędzy wspomnianymi wcześniej opozycyjnymi popędami (Simmel, 2006, 22). Moda zatem jest zjawiskiem sytuującym się pomiędzy jednostką a naturą (strój) oraz jednostką a społeczeństwem. W drugim z wymienionych obszarów stanowi ona zarówno sposób komunikowania się, jak i budowania oraz manifestowania tożsamości pozostający w związku z estetyką⁷. Warto też przypomnieć, że jest ona uznawana za zjawisko społeczne, w którym Ch. Lalo dopatruje się podobieństwa do grupowania się stad, polegającego na grze pomiędzy inicjatorami i imitatorami⁸.

Tak rozumiana moda, będzie dla nas przedmiotem zainteresowania jako obszar dialogu z innymi tekstami kultury⁹. Moda bowiem, obecna w kulturze od wieków, współcześnie coraz chętniej wchodzi w relacje z komunikatami odmiennymi semiotycznie, czemu sprzyja wyraźnie zaznaczające się, sygnalizowane przez T. W. Adorno, zacieranie się granic pomiędzy sztukami (Adorno, 1990, 29). Tendencja do intersemiotycznych i intertekstualnych nawiązań wciąż utrzymuje się i przybiera różne formy, które nie tylko implikują odmienne doznania estetyczne, ale też pełniąc inne funkcje, odsłaniają zjawiska kulturowe znaczenie szersze i bardziej złożone niż strój – wskazują na fascynacje estetyczne oraz aksjologię tekstów kultury. Przyglądanie się im ułatwi nam aparat pojęciowy zaczerpnięty z poetyki i retoryki, ponieważ komunikaty te, choć odmienne znakowo, rozumiane są jako teksty. Kluczowym problemem tych zależności są zabiegi stylizacyjne, które umożliwiają twórcom, w rozumieniu Lalo – inicjatora, konstruowanie strojów – komunikatów w taki sposób, żeby aktualizować w nich elementy istniejących tekstów kultury. W dalszych rozważaniach zatem posługiwać się będą dwiema typologiami: ze względu na obszar odwołań (historyczna, egzotyczna, folklorystyczna – Głowiński)¹⁰ oraz stosunek do przywoływanego

⁶ G. Simmel, o czym warto pamiętać, sugeruje, że dlatego właśnie odgrywa ona znaczącą rolę w budowaniu tożsamości kobiet, którym kultura wyznaczyła słabą pozycję społeczną. Pogląd ten był kwestionowany (Simmel, 2007, 12).

⁷ Pojęcia używam w znaczeniu wskazanym przez M. Gołaszewską – dyscyplina naukowa zajmująca się dziełem sztuki, procesem twórczym artysty, przeżyciem estetycznym oraz wartością estetyczną (Gołaszewska 1984, 10).

⁸ Ch. Lalo w szerokim rozumieniu modę pojmuje jako zjawisko interdyscyplinarne, w wąskim zaś jako sztukę zdobienia strojów (Lalo, 1980, 196).

⁹ Dla J. Łotmana tekst kultury to wyrażenie utrwalone w określonych znakach, przeciwstawione innym strukturom, ograniczone i hierarchiczne (Łotman, 1984, 76-82).

¹⁰ M. Głowiński objaśnia stylizację jako „swoisty stosunek do kodów literackich epoki” – świadomy lub nieświadomy (Głowiński, 2000, 54-55).

wzorca – jako interpretacja tradycji (akceptatywna, polemiczna, oksymoroniczna – Balbus)¹¹.

W pierwszej kolejności będziemy się przyglądać wybranym projektom, których cechy umożliwiają usytuowanie ich w obrębie stylizacji historycznych. Jak pamiętamy, Głowiński podkreśla, że zabieg ten polega na aktualizowaniu stylów, uznawanych aktualnie za historyczne. Kreatorzy mody¹² z takiego rozwiązania artystycznego korzystają dość często, ale stosowane w poszczególnych projektach strategię wykazują różnice i przynoszą odmienne rezultaty. Do przykładów ilustrujących te tendencje zaliczyć można wybrane projekty takich twórców, jak Rei Kawakubo, Dolce&Gabbana i Karl Lagerfeld. Wywodzący się z Zachodu i Wschodu artyści wielokrotnie odwoływali się do tych tekstów kultury, które kojarzyły się z przeszłością.

Propozycja japońskiej projektantki (il. 1) opiera się na przywołaniu ważnego komponentu stroju kobiecego, w XXI wieku ewidentnie kojarzonego z przeszłością – turniurą. Ten wywodzący się z krynoliny element ubioru¹³ pierwotnie służył modelowaniu sylwetki, która za jego sprawą miała nabrać nowego – sztucznego kształtu. Uwypuklenie pośladków za pomocą stelażu w XIX wieku było przejawem nowoczesności, ponieważ odrzucenie krynoliny wiązało się z wyborem nowej estetyki i wygody, pozostającej w związku ze zmianami społecznymi, szczególnie z coraz częstszą pracą kobiet i potrzebą przemieszczania się (Banach, 1962, 274-275). Zjawiska te w wieku XX należały do charakterystycznych, cechujących się dużą dynamiką. Tym bardziej więc zaskoczenie wzbudza projekt sukienki japońskiej projektantki Rei Kawakubo (Boucher, 2004, 431-432, 435; Zaborowska, 2013, 61-62), założycielki domu mody Comme des Garçons¹⁴. Słynąca z niezwyklej wyobraźni, odwagi¹⁵ oraz zdolności łączenia tradycji Wschodu i Zachodu artystka¹⁶ stworzyła w 1995 roku (kolekcja jesień/zima) sukienkę, która łączy Okcydent z Orientem, współczesność zaś z przeszłością¹⁷. Ubiór ten

¹¹ Badacz stylizację uznaje za zjawisko dotyczące „języka” jako systemu, które może przybierać postać nawiązań intertekstualnych (Balbus, 1996, 380-432).

¹² Za jednego z pierwszych kreatorów mody, odróżnionych wyraźnie od krawców, uważa się Johna Wortha, kojarzonego z *haute couture* (Boucher, 2004, 369-370; Meyer-Stabley, 2015, 11-26).

¹³ Turniura była konstrukcją z fiszbinów o kształcie klateczki. Pod koniec wieku XIX przekształciła się w małą poduszeczkę, a moda na nią osłabła około 1875 roku, zaś przeminęła po roku 1895 (Boucher, 2004, 375-379; Toussant-Samat, 1997, 335-337).

¹⁴ Dom ten powstał w 1973 roku w Tokio. Jego założycielka studiowała w Tokio na Uniwersytecie Keio sztuki piękne i literaturę, później zaś zajmowała się projektowaniem tkanin, zob. <http://marybawa.com/historyofashion/kawakubo.html> (dostęp: 08.04.2016).

¹⁵ Jest autorką kolekcji nawiązującej do obozowych strojów z czasów drugiej wojny światowej, która wzbudziła protesty wielu środowisk. Kawakubo uznawana jest za twórczynię tzw. Hiroshima chic, estetyki ewokującej skojarzenia z wyglądem ofiar wybuchu bomby jądrowej.

¹⁶ http://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/e_Fukai_Japonism_in_Fashion.pdf, s. 10 (dostęp: 08.04.2016).

¹⁷ Sukienka znajduje się w zbiorach The Kyoto Costume Institute.

zwraca uwagę niezwykle konstrukcją nawiązującą do dziewiętnastowiecznej turniury, choć jednocześnie można go uznać za przykład reinterpretacji modnego przed ponad stu laty elementu stroju. Turniura miała formować sylwetkę, która w tradycji Japonii i Europy jest korygowana. W obu tych obszarach kulturowych ciało, choć inaczej pojmowane¹⁸, bywa uprzedmiotowione, co manifestuje się również w strojach. Gorset, krynolina czy turniura poprawiały proporcje sylwetki tak, jak w Japonii kimono czy geta¹⁹. Kawakubo dokonuje szczególnych zabiegów stylizacyjnych. W pierwszej kolejności nawiązuje do przeszłości – przywołuje bowiem niemieszczący się w obrębie aktualnych komponentów mody – jej „języku” element – turniurę. Jednocześnie jednak projektantka nie cytuje dosłownie, lecz przekształca, posługując się hiperbolą i inwersją²⁰. O ile bowiem turniura pierwotnie była konstrukcją wykonaną z drutu i pasmanterii, o tyle w wizji japońskiej artystki jest z tkaniny, z której uszyto cały strój i – wbrew europejskiej tradycji – przemieszczona na wierzch (inwersja). Stylizacja historyczna, z jaką mamy tu do czynienia, współwystępuje z egzotyczną. Sukienka jest bowiem również przykładem westernizacji zważywszy na fakt, że Kawakubo wywodzi się z Kraju Kwitnącej Wiśni, a jego estetyka o długiej tradycji (Kubiak Ho-Chi, 2009, 43-103) zaznacza się niemal w każdym jej projekcie – w przywołanym przykładzie jest to wyraźne eksponowanie tekstury, dla Japończyków ważnego elementu estetyki zen (Lévi-Strauss, 2013, 19). Kawakubo w swym projekcie reinterpretuje tekst kultury. Nawiązanie do dziewiętnastowiecznej europejskiej mody damskiej poza walorami estetycznymi, stanowi trop odczytania jej komponentu. Dla japońskiej artystki strój i wzór sylwetki modnej w XIX wieku okazują się stereotypami, wobec których zachowuje dystans. Kawakubo nie ulega bezkrytycznej fascynacji Zachodem i uformowanymi w jego obrębie ideałami estetycznymi, lecz dostrzega ich specyfikę – skłonność do traktowania ciała i stroju jako tekstu, które można formować, rezygnując z zachowania estetycznego umiaru oraz funkcjonalności. W projekcie Japonki wyraźnie zaznacza się zatem stylizacja oksymoroniczna, polegająca, według Balbusa, na tym, że „«język» hipotekstów nie zostaje zaakceptowany (...), ale też nie zostaje poddany aksjologicznej negacji (Balbus, 1996, 381). W rezultacie, twierdzi uczony, „język” ten w strukturze hipertekstu i tradycji aktualnej zyskuje znaczenie, które jest najczęściej opozycyjne wobec implikowanego w pierwotnym kontekście (Balbus, 1996, 381-382). Propozycja Kawakubo opiera się na eksponowa-

¹⁸ W Japonii ciało (*karada*) jest utożsamiane ze zdrowiem, a w kulturze nie jest ono, jak zauważa Benedict, przeciwstawiane duszy ani też wartościowane (Benedict, 1999, 178).

¹⁹ Rodzaj japoniek, które dzięki dwóm listewkom umocowanym w poprzek pod podeszwą, podwyższały sylwetkę.

²⁰ Ujawnia się tutaj także ważne w estetyce japońskiej unikanie dosłowności, które przybiera postać sugestii (Keens, 2003, 51-55).

niu kontradycji: turniura przemieszczona jest na zewnątrz²¹, zmienia się też jej konstrukcja – jest wykonana z nowoczesnej materii²², pozbawiona charakterystycznych usztywnień. Wymienione tu cechy jej wyborów artystycznych można jednocześnie uznać za trop strategii retorycznych. Jak pamiętamy, wśród parafraz komicznych Ziomek wymienia trawestacje oraz parodię, w obręb której wchodzi parodia przez przemieszczenie (*transmutationem*) oraz podstawienie (*immutationem*) (Ziomek, 1980, 382-383). Parodia w szerokim znaczeniu – interdyscyplinarnym – może ośmieszać wzorzec lub kondensować jego cechy. Kawakubo w zaprojektowanej sukience wybiera drugie z rozwiązań, co poświadcza, że podejmuje próbę reinterpretacji tekstu kultury – parodia bowiem nie może istnieć bez wzorca, który w świadomości społecznej jest mocno zakorzeniony i rozpoznawalny.

Stylizacja historyczna w modzie nie zawsze jednak prowadzi artystę do nowych odczytań komunikatów kulturowych. Przykładem takiego zjawiska będzie projekt autorstwa Domenico Dolcego i Stefano Gabbany (il. 2), którzy w kolekcji zimowej z roku 2014 stałym motywem uczynili nawiązania do bizantyjskich mozaik z katedry w Monreale²³. Sycylijska świątynia powstała w XII wieku (1180) w stylu normandzkim. Słynie z niezwykle bogactwa mozaik²⁴, zdobiących jej wnętrze. W wybranej za przykład tunice mini oraz całej kolekcji wyraźnie zaznacza się nawiązanie do tej techniki dekoracyjnej. Dolce&Gabbana dokonali stylizacji historycznej. Niewątpliwie bowiem dla uczestnika współczesnej kultury – zarówno Wschodu, jak i Zachodu, mozaika, najczęściej kojarząca się z tradycją antyczną i wczesnym średniowieczem, należy do tekstów łączonych z przeszłością i chrześcijaństwem²⁵. Utrwalona w zbiorowej świadomości estetyka (sposoby przedstawiania, kolorystyka²⁶, znaczenie teologiczne²⁷) została przez projektantów przywołana – „zacytowana” w obrębie innego systemu semiotycznego,

²¹ Tendencja do traktowania bielizny jako stroju wierzchniego wyraźnie zaznaczyła się w modzie lat osiemdziesiątych, szczególnie w projektach Jeana-Paula Gaultier, Karla Lagerfelda, Christiana Lacroix, Vivienne Westwood (Boucher, 2004, 435).

²² Kawakubo słynie z wykorzystania nowoczesnych tkanin.

²³ <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/dolce-gabbana> (dostęp: 09.04.2016).

²⁴ To technika dekoracyjna polegająca na układaniu kompozycji z barwnych kamieni lub małych kawałków szkła barwionego w masie. Mozaiki były znane już w starożytnej Grecji, Rzymie oraz we wczesnym średniowieczu (Janneau, 1978, 185; Rzepińska, 1989, 120-122).

²⁵ Mozaikę uznaje się za ważny element historii monumentalnych sakralnych budowli chrześcijańskich. Mozaiki starochrześcijańskie sytuowano najczęściej w najważniejszych miejscach świątyni (nad ołtarzem i na tarczy przed absydą). Przedstawiały najczęściej teofanie. Zdaniem Wojśława Molé, mozaiki starochrześcijańskie nawiązywały jeszcze do sztuki antyku (Molé, 1961, 108-111).

²⁶ Światło i złoto w sztuce średniowiecznej ewokowały spirytualizm. Wykorzystywane we wnętrzach świątyń podkreślały opozycję pomiędzy ich zamkniętą, symboliczną przestrzenią a światem zewnętrznym (Janneu, 1978, 116-135; Molé, 1961, 115).

²⁷ Szczególną rolę Suger przypisywał blaskowi, wielobarwności i kosztowności (Molé, 1961, 117).

przy jednoczesnym zachowaniu jej wizualnego charakteru. Przeniesienie na tkaninę obrazu sycylijskiej mozaiki i wykorzystanie jej w stroju można uznać za strategię stylizacyjną mieszczącą się nie tylko w obrębie nawiązań do przeszłości, ale też, tak jak w przypadku projektu Kawakubo, reinterpretacją tekstu kulturowego. Wyraźnie jednak zaznacza się różnica pomiędzy obszarem odwołań, jakie eksplorowali włoscy artyści, a japońską projektantką. Kawakubo przedmiotem „odczytania” uczyniła ten sam system semiotyczny – modę, Dolce&Gabbana zaś inspiracji szukali w znacznie odleglejszych etapach kultury europejskiej i sztuce sakralnej. Przeniesienie obrazu mozaik z Monreale na tkaninę stanowi przykład strategii stylizacyjnej charakterystycznej dla kultury masowej. Według MacDonalda to: „rakowata narodził na wyższej kulturze” (McDonald, 1959, 12), która syci się jej sokami, ale powstające w jej obrębie dzieła zwykle upraszczają przywoływany wzorzec. Interesujący nas przykład – tunika włoskich projektantów – poświadcza, że stylizacja bywa stosowana wyłącznie w celach estetycznych. Dolce&Gabbana przenoszą tekst kultury wysokiej do kultury niskiej – masowej, zatem dokonują parafrazy komicznej – parodii przez podstawienie (*per immutationem*) (Ziomek, 1980, 381-382). Zabieg ten sprawia, że konstytutywne cechy przywoływanego tekstu kultury²⁸ zostają przysłonięte przez estetyczne. Powielone mozaiki nie tylko tracą kontekst, ponieważ sytuowane w przestrzeni sakralnej²⁹ miały współtworzyć, zgodnie z tradycją średniowiecza i zaleceniami wczesnych autorytetów (np. Sugera – opata Saint-Denis) *spatium* umożliwiające przeniesienie się duszy do sfery niematerialnej (Panofsky, 1971, 50-65) oraz pełnić rolę opowieści o boskim porządku świata (Hani, 1994, 27-33). Przemieszczone na tkaninę wykorzystaną do uszycia sukienki, stają się już tylko elementem ornamentacyjnym, o czym świadczyć może także i to, że ubiór modelki ją prezentującej uzupełniony został o akcesoria utrzymane w podobnym stylu, nawiązującym do średniowiecznej estetyki i stylu wysokiego – koronę³⁰ i kolczyki. Komponenty te tworzą względnie spójną całość – strój, który jednak noszony jest w zupełnie innych czasach i kulturze. Dolce&Gabbana zatem stylizację historyczną łączą ze stylizacją akceptatywną, polegającą na przywołaniu stylu, który nie ma odpowiednika w aktualnym języku sztuki (Balbus, 1996, 381). W ich projekcie odnajdujemy nawiązanie do średniowiecznej sztuki sakralnej opierające się na aprobacie. Piękno barw, niezwykłość kompozycyjna mozaik oraz tajemniczość i duchowość implikowane przez skopiowane wizerunki, zdają się ich

²⁸ Chodzi o mozaikę ze ściany południowej przedstawiającą akt donacji świątyni. Król Wilhelm II przekazuje jej model Maryi, zob. <http://www.wga.hu/support/mobile/search.html> (dostęp: 09.04.2016).

²⁹ Jean Hani odróżnia sztukę sakralną od religijnej. Pierwsza z nich ma charakter ontologiczny i kosmologiczny, sztukę religijną cechują psychologizm i sentymentalizm. Katedra przynależy, zdaniem uczonego, do sztuki sakralnej (Hani, 1994, 7).

³⁰ Korona jako insygnium władzy monarszej przybiera często postać diademu zdobionego kamieniami szlachetnymi. Zwykle zdobi ją rząd liści lub zębów, czasem skrzyżowane kabłąki zwieńczone na szczycie jabłkiem (Janneau, 1978, 146).

zachwycać i jednocześnie uzupełniać lukę w estetyce współczesnej i modzie, pozbawionych narzędzi wyrażania wspomnianych wcześniej emocji i doznań. Dla kultury XXI wieku, wzrokocentrycznej, polisensorycznej, ale zdominowanej przez masowość, splendor, duchowość, wyrafinowanie stanowią kontradycję. Intertekstualna gra, z jaką mamy tu do czynienia, przynosi przede wszystkim konsekwencje estetyczne. Dla bardziej wnikliwych obserwatorów stanowi także trop współczesności. Odślania bowiem w jej strukturze wyraźnie zarysowujące się braki – wartości, kategorii estetycznych i emocji.

Sukienka prezentująca mozaikę z Monreale stanowi też wyzwanie wobec innego współczesnego zjawiska kulturowego. W modzie dotychczas utrzymuje się ikonoklazm, choć pojawiały się już próby przewyciężenia go. Pomimo że nie ma on uzasadnienia ani w sferze duchowej, ani też religijnej – odnosi się raczej do poszanowania indywidualności chronionej prawem. Jednocześnie trudno nie dostrzec, że towarzyszy temu idolatria³¹. Postaci ze świata mediów – celebryci (Zasowski, 2004, 12-14) i tzw. celetoidy (Zasowski, 2004, 15-17), stają się obiektami kultu, a ich wizerunek wykorzystywany jest zarówno do ich promowania, jak i czerpania zysków. Propozycję domu mody Dolce&Gabbana można uznać za wyraz odwagi szczególnie, że artyści odwołując się do sztuki gotyckiej, prezentują wizerunki postaci świętych, ale wyznaczają im inną niż pierwotnie rolę. W sztuce gotyckiej, zdaniem Panofsky'ego, wykazującej wyraźny związek ze scholastyką, pełniły one funkcję religijną, a w jej obrębie – także moralizatorską, natomiast w sukience włoskich projektantów służą one już jedynie ornamentacji.

Do równie interesujących przykładów stylizacji historycznej w modzie zaliczyć można sukienkę zaprojektowaną przez Karla Lagerfelda w 1994 roku dla domu mody Chanel (il.3), ozdobioną haftem przypominającym fragment sury XVI Koranu zatytułowanej „Pszczoly” (An-Nahl, arab. *سورة النحل*³², werse 125³³), należącej do sur mekkańskich³⁴. Nawiązanie do Świętej Księgi isła-

³¹ Idolatria od zarania dziejów pozostaje w związku z ikonoklazmem. Jak podkreśla David Freedberg, obie pojawiają się już w Biblii. W historii Europy znaczącą rolę w walce z nią odegrała reformacja. W roku 1566 w Niderlandach masowo niszczone w świątyniach wszelkie przedstawienia postaci (Freedberg, 2005, 384-434).

³² Pojawia się tam słowo *muhtad* („jest prowadzony” – przez Boga) lub *muhtadūna* („ci, którzy są prowadzeni” przez Boga), co może wskazywać na nawiązanie do hadisów lub Koranu, być może do wersetu 125 z sury 16, zatytułowanej „Pszczoly”. Za pomoc w tych ustaleniach bardzo dziękuję panu doktorowi Michałowi Mochowi.

³³ Wzywaj ku drodze twego Pana
z mądrością i pięknym napomnieniem!
Rozmawiaj z nimi w najlepszy sposób!
Zaprawdę, twój Pan zna najlepiej
tych, którzy zeszedli z Jego drogi;
i On zna najlepiej tych,
którzy idą drogą prostą!
(*Koran*, 1986, 333).

³⁴ Jak podkreśla Józef Bielawski, zawiera ona jednak wstawki z okresu medyńskiego, co sprawia, że niektórzy badacze zaliczają ją do sur medyńskich (*Koran*, 1986, 885).

mu w projekcie ubioru utrzymanego w stylistyce typowych dla kultury Zachodu damskich strojów wieczorowych okazało się pomysłem wzbudzającym kontrowersje. Artysta bowiem posłużył się kontaminacją stylizacji historycznej i egzotycznej – przywołał bowiem stary, święty tekst, ważny dla kultury odmiennej od zachodniej.

Wspomniane stylizacje współwystępują z transpozycją ze sfery *sacrum* do *profanum*. Umieszczenie przez Lagerfelda białego haftu stanowiącego nawiązanie do wspomnianej sury na czarnym gorsecie³⁵ bardzo wydekoltowanej, półprzezroczystej i odsłaniającej nogi modelki sukience, spotkało się z krytyką i protestami³⁶. Cytowanie, mniej lub bardziej dosłowne, zaliczane przez Genette'a do zabiegów intertekstualnych w obrębie transtekstualności³⁷, pełni zarazem rolę stylizacji polemicznej, przez którą Balbus rozumie aktualizowanie w ramie metajęzykowej hipotez tradycji, które je deprecjonuje, kompromituje i demystyfikuje (Balbus, 1996, 381). Lagerfeld, przepraszając muzułmanów tłumaczył, że przekonany był, iż jest to fragment „poematu miłosnego ku pamięci maharani”³⁸, który zauważył w książce poświęconej Tadź Mahal³⁹. Efekt działań artystycznych niemieckiego twórcy można jednak inaczej interpretować. Po pierwsze bowiem, Lagerfeld polemizuje – nawet jeśli nie wiemy, że mamy do czynienia z fragmentem Koranu, z tradycją stroju żałobnego w kulturze Wschodu i Zachodu. Łączy je symbolika barw (czerń jako jej znak – Chevalier, Gheerbrant, 1999, 671) oraz kontradycja fasonu. Zastosowane barwy korespondują z przywołanymi wyjaśnieniami artysty, ale fason sukienki śmiało odkrywającej ciało – już nie. Opozycja wobec tradycji potęguje się, gdy pominiemy wyjaśnienia Lagerfelda i niezależnie od motywacji projektanta, odwołanie się do tekstu kultury w sposób pośredni lub bezpośredni stanowi stylizację historyczną, której skutki są odmienne. W pierwszym przypadku jej kontaminacja ze stylizacją egzotyczną – przy założeniu, że Lagerfeld nawiązuje do poematu miłosnego – sprawia, że na plan pierwszy wysuwa się estetyka – piękno kaligrafii arabskiej, w drugim zaś dopiero ewentualne skojarzenia ze smutkiem i żałobą, co warunkowane jest kompetencjami kulturowymi odbiorcy⁴⁰. Jeśli zaś odrzucimy objaśnienia artysty i uznamy,

³⁵ Pierwotnie gorset należy do bielizny, współcześnie wykorzystywany jest w stroju wierzchnim (Boucher, 2004, 463-464).

³⁶ Najpierw sprzeciw zgłosiła Rada Indonezyjskiej Rady Szkół Muzułmańskich w Dżakarcie. Później muzułmanie skierowali protest do rządu Niemiec, <http://www.nytimes.com/1994/01/21/style/chronicle-933805.html> (dostęp: 13.04.2016).

³⁷ G. Genette transtekstualność rozumie jako „transcendencję tekstualną tekstu” i wyróżnia jej następujące typy: intertekstualność, paratekstualność, metatekstualność, architekstualność, hipertekstualność (Genette, 1996, 319-326).

³⁸ Być może, jak sugeruje Michał Moch, jest to cytat utworu poetyckiego z epoki Wielkich Mogołów, zawierający odniesienia do hadisów i Koranu.

³⁹ <http://www.nytimes.com/1994/01/21/style/chronicle-933805.html> (dostęp: 13.04.2016).

⁴⁰ Musi bowiem wiedzieć, że Tadź Mahal to mauzoleum zbudowane w Agrze przez Szahdżahana z dynastii Wielkich Mogołów ku czci przedwcześnie zmarłej żony Mumtaz Mahal.

że suknię zdobią bezpośrednie nawiązania do Koranu, to współwystępujące odmiany stylizacji stanowią zarazem przykład stylizacji polemicznej. Niezależnie bowiem od intencji twórcy walory estetyczne tego stroju znacząco kolidują z tradycją muzułmańską i mogą budzić sprzeciw wyznawców islamu.

Przywołane przykłady strojów poświadczają, że moda przestaje być tylko obszarem działań estetycznych, lecz współuczestniczy w formowaniu kultury i stanowi trop zmian w niej zachodzących. Ujawniające się w nich strategie wobec innych tekstów kultury odsłaniają zarazem najważniejszą cechę mody – zmienność, akcentowaną przez badaczy przyglądających się jej z perspektywy filozofii kultury (Simmel, 2007)⁴¹ oraz estetyki zorientowanej socjologicznie⁴². Jednocześnie jednak trzy stroje skonstruowane za pomocą odwołań do przeszłości kultury, aktualizujące stylizację historyczną wskazują, że moda nie tylko eksploruje jej zasoby, ale też je reinterpretuje. Odczytania te stanowią interesujące źródło wiedzy o współczesności. Warto zatem modzie się przyglądać, a nawet ją „czytać”, ponieważ uznawana za samodzielną dyscyplinę artystyczną (Lalo, 1980, 202), stanowiąc ważny element kultury, partycypuje w procesach wykraczających poza estetykę. Moda należy więc do obszaru *eidos*, za którym kryje się *ethos* kultury⁴³.

Bibliografia

- Adorno T. W., 1990, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wybór i wstęp K. Sauerland, Warszawa.
- Balbus S., 1996, *Między stylami*, Kraków.
- Banach E. A., 1962, *Słownik mody*, Warszawa.
- Barthes R., 2005, *System mody*, przeł. M. Falski, Kraków.
- Bauman Z., 2013, *Kultura jako praxis*, tłum. J. Konieczny, Warszawa.
- Benedict R., 1999, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, tłum. i wstęp E. Klekot, Warszawa.
- Boucher F., 2004, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, wyd. uzup. przez Y. Deslandes, konsultacja nauk. i weryfikacja terminologii wyd. pol. A. Sieradzka, przeł. P. Wrzosek, Warszawa.
- Chevalier J., Gheerbrant A., 1999, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Éditions Robert Laffont/Jupiter, Paris.
- Eco U., 1996, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa.
- Freedberg D., 2005, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków.

⁴¹ Podkreśla on, że moda jest „zmiennością w najwyższym stopniu” (Simmel, 2007, 12).

⁴² Według Lalo, nietrwałość jest jedną z najważniejszych cech mody (Lalo, 1980, 201).

⁴³ Pojęcia *eidos* i *ethos* zaproponował Kroeber, dla którego pierwsze oznaczały te zjawiska w kulturze dające się opisać, drugie zaś to kryjące się pod nimi ideały, wartości decydujące o charakterze kultury (Kroeber, 1948, 293-294, cyt. za: Bauman, 2013, 231).

- Genette G., 1996, *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków, s. 316-366.
- Głowiński M., 2000, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne o interpretacji*, Kraków.
- Gołaszewska M., 1984, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa.
- Hani J., 1994, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A. Q. Laviqne, Kraków.
- Janneau G., 1978, *Encyklopedia sztuki dekoracyjnej*, tłum. J. Arnold, E. Kielczewska, Warszawa.
- Keens D., 2003, *Estetyka japońska*, tłum. K. Guźalski, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska. Antologia*, Kraków, s. 49-61.
- Koran, 1986, tłum., wstęp i komentarz J. Bielawski, Warszawa.
- Kroeber A., 2013, *Antropology*, New York 1948.
- Kubiak Ho-Chi B., 2009, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków.
- Lalo Ch., 1980 *Spoleczne funkcje mody*, przeł. M. Szpakowska, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, przedmowa W. Tatarkiewicz, wyb., wstęp, noty o autorach I. Wojnar, Warszawa, s. 197-220.
- Lévi-Strauss C., 2013, *Druga strona księżyca. Pisma o Japonii*, przedmowa J. Kawada, przeł. M. Falski, Kraków.
- Łotman J., 1984, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa.
- MacDonald D., 1959, *Teoria kultury masowej*, [w:] *Kultura masowa*, przeł. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż.
- Meyer-Stabley B., 2015, *Mężczyźni, którzy wstrząsnęli światem mody*, przeł. M. Czaplarska, Poznań 2015.
- Molè W., 1961, *Prolegomena do estetyki najwcześniejszego średniowiecza*, „Estetyka” II, s. 103-123.
- Panofsky E., 1971, *Studia z historii sztuki*, wyb., oprac. i posłowie J. Białostocki, Warszawa, s. 33-65.
- Rzepińska M., 1989, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa.
- Simmel G., 2006, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa.
- Simmel G., 2007, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, przeł. W. Kunicki, Kraków.
- Szymczak M. (red.), 1979, *Słownik języka polskiego*, t. II, Warszawa.
- Toussant-Samat M., 1997, *Historia stroju*, tłum. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa.
- Welsch W., 2001, *Na drodze do kultury słyszenia*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] E. Wilk (red.), *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, Katowice, s. 56-74.
- Zasowski M., 2004, *Gwiazda – celebrity – celetoid*, [w:] A. Kisielewska (red.), *Bohater, idol, osobowość medialna*, Białystok, s. 9-14.
- Zborowska A., 2013, *Dekonstrukcyjne praktyki projektantów mody*, „Kultura Współczesna” nr 4, s. 59-67.
- Ziomek J., 1980, *Parodia jako problem retoryki*, [w:] J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa.

Źródła internetowe

- <http://marybawa.com/historyofashion/kawakubo.html> (dostęp: 08.04.2016).
<http://marybawa.com/historyofashion/kawakubo.html> (dostęp: 08.04.2016).
http://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/e_Fukai_Japonism_in_Fashion.pdf.
<http://www.nytimes.com/1994/01/21/style/chronicle-933805.html> (dostęp: 13.04.2016).
<http://www.theguardian.com/fashion/2015/sep/20/rei-kawakubo-radical-chic> (dostęp: 09.04.2016).
<http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/dolce-gabbana> (dostęp: 09.04.2016).
<http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/dolce-gabbana> (dostęp: 09.04.2016).
<http://www.wga.hu/support/mobile/search.html> (dostęp: 09.04.2016).



Ilustracja 1. Rei Kawakubo, Comme des Garçons, kolekcja jesień/zima 1995, Collection of the Kyoto Costume Institute, Photograph by Takashi Hatakeyam

Źródło: <https://www.jpfi.go.jp/e/project/culture/archive/information/us2010/lecture1.html> (dostęp: 26.09.2016)



Ilustracja 2. Dolce&Gabbana, kolekcja 2013

Źródło: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/dolce-gabbana/slideshow/collection#14> (dostęp: 26.09.2016)



Ilustracja 3. Karl Lagerfeld dla domu mody Christian Dior, kolekcja wiosna/lato 1994

Źródło: <http://www.welt.de/icon/article136257348/Lagerfeld-bedauerte-Schiffers-Satanic-Breasts.html> (dostęp: 26.09.2016)

Between ornamentation and interpretation.

Fashion meets cultural texts

Summary

The focus here is on fashion as the forum for dialogue with other cultural texts. Today, fashion is increasingly inserted into relations with communications other than semiotic ones, which is facilitated by blurred lines between arts. The trend towards intersemiotic and intertextual references is continuing, takes different forms and reveals cultural phenomena which are broader and more complex than an outfit – aesthetic fascinations and axiology of culture. Observation of such relations is enabled by poetics and rhetoric because the said communications, although different, are understood as texts. Stylistic procedures are the key problem of these relations. Attention was focused on historically-accurate styling in the designs of Rei Kawakubo, Dolce & Gabbana and Karl Lagerfeld where references consisting of the movement of sacred elements to the area of the profane and contamination with exotic styling are observed. The analysed outfits attest that fashion interprets culture and, at the same time, constitutes a track of changes it underwent.