

Tomasz Majewski – kulturoznawca i filmoznawca, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się teorią i historią kultury popularnej, badaniami nad kulturą wizualną, reprezentacjami Holocaustu. Redaktor tomów: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna* (2009), *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia* (II wyd. 2011). Autor książki *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna* (2011).

Tomasz Majewski

Hedonizm, purytanizm i *fashion studies*

Nie mam wielu doświadczeń związanych z modą. Zacznę zatem od obserwacji miejsca sprzedaży ubrań wychodzących z mody, atrybutów minionego sezonu. Podczas niedawnej wizyty w outlecie zwróciłem uwagę na jawną atmosferę maskarady, rzadko spotykaną w dużych sklepach markowych: na przymierzanie stosów niepasujących rzeczy, kreowanie ulotnych obrazów siebie, igranie klientów z myślą o nowej (choć spóźnionej i niemodnej) potencjalnej osobie. Ta praktyka nieodległa od melancholijnego karnawału, próby reanimacji materii *out of date*, czerpie urok z oscylowania przymierzanych strojów między funkcją czysto użytkową i symboliczną. Odarcie brandu z aury nieosiągalnego, radosne poczucie quasi-profanacji, ułatwienie się fetyszystycznego uroku uchwycone *in statu nascendi* przy równoczesnym

zakonserwowaniu jego części, wciąż pociągającej reszty. Być może teoremat fetyszyzmu towarowego zyskałby na jasności, gdyśmy rozważyli go ponownie z punktu widzenia klientów podmiejskiego outletu...

Opisana atmosfera zmienia się szybko, kiedy klienci outletu powracają z zakupów. Nowe ubrania często nie pasują do posiadanej garderoby. Nie udaje się obiecujący kolaż łączący wygodne z ekstrawaganckim. Tożsamość utrwalona i ta przed chwilą przyjęta na próbę nie zbiegają się bez oporu. Codziennosc kreuje prawa, które ogniskują się na znanych sytuacjach i rozwiązaniach. To logika użyteczności, wygody, odmienna od tej, którą uruchamia pożądanie nowej możliwości „ja” – możliwości, która zmaterializowana w zakupionych rzeczach staje się za niedługą chwilę czymś krępującym. Ma to związek z ciałem, które stawia opór pracy wyobraźni i ponownemu formowaniu. Rzeczy z przemysłowej konfekcji (niezależnie od rozmiarów) pozwalają pojąć, że to nie nasze ciało było tutaj modelem i to, co powinno nas uwalniać, staje się ponownie trenin- giem, wpisaniem siebie w odmienny kanon, w inny wymagający ofiary symboliczny dyskurs. Jednym słowem, gdy mija czas wyobraźniowych wariacji, okazuje się, że nie była to tożsamość uszyta „na miarę”. Przeprojektowanie tożsamości podczas owych prób nie idzie jednak zupełnie na marne; coś z nabytych rzeczy „wyraża mnie” teraz lepiej i trafia na stałe do mojej garderoby.

Nie jest zatem tak, że odczucie odświeżenia i niewinnej maskarady pozostaje tutaj wyłącznie przejawem „konsumenckiej fałszywej świadomości” (Adorno), a tylko opresja jest czymś rzeczywistym. W grę wchodzi nie prosta opozycja jaźni autentycznej i fałszywej, lecz szereg współrzędnych: habitus cielesny, społeczny status, przemienność ról, kulturowe formowanie jednostkowych fantazmatów, szeroko rozumiane „techniki siebie”. Sztuczność mody, jej charakter czegoś świadomie wytworzonego, jawnie znakowego idzie zarazem w parze z metaforyczną charakterystyką odsyłającą ją do świata natury. Zmienność mody wyrażona zostaje przez speców od detalicznej sprzedaży w języku przyrodniczych cykli: jesienna kolekcja, *new summer wardrobe*, *spring sale*... Nasuwa to na myśl obraz pięknego ogrodu i permanentnej pracy: porządkowania, przekopywania, wyrzucania przekwitłych już kwiatów, pielienia i nasadzania nowych, cieszących oko przez krótki czas. Być może dlatego moda stała się dla antropologii i teorii kultury tak intrygującym obszarem badawczym, bo wydaje się ona tematyzować w samej sobie sztuczność ludzkiej natury.

Jestem zdania, że *fashion studies* można uznać za subdyscyplinę badań nad nowoczesnością. Badacze mody posiłkują się zazwyczaj stałym zespołem pojęć, pisząc o fragmentaryzacji, kapitalizmie, konsumpcji, utowarowieniu, wielkomiejskim stylu życia, rolach płciowych, metamorfozach tożsamości, estetyce nowości, kreowaniu obrazów, dominacji zmysłu wzroku etc. Moda bez wątpienia silnie rezonuje z tym, co ulotne i nowoczesne (o czym wiedział Baudelaire), wzmaga poczucie upływu czasu, jest wernakularnym historyzmem społeczeństwa masowego. Może dlatego interesującą lekturą są studia z historii mody, a wśród nich najciekawsze to te, które za swój przedmiot obierają cyrkulację pojęć w debacie o modzie: rozpatrują relację zmiennych mód i trwałości dys-

kursu o stosownych i niestosownych formach ubioru (w dyskusji z tradycją Eliasa oraz Veblena).

W tym obszarze badań zaznaczył swoją obecność jako jeden z pierwszych David Kunzle¹, czyniąc z wiktoriańskiego gorsetu ważny obiekt teoretyczny. Jego studia, których zwieńczeniem była długo czekająca na druk książka *Fashion and Fetishism. Corsets, Tight-Lacing & Other Forms of Body-Sculpture* (1982, 2004) pokazują, że rewizjonistyczna historia mody pozostawała od początku w złożonym stosunku do myśli feministycznej, dla której moda i praktyki formowania kobiecego ciała stanowią po dziś dzień aksjologiczne wyzwanie. Kunzle sprzeciwił się gremialnemu potępieniu praktyki krępowania ciała oraz historii kobiecego stroju ramowanej przez konwencjonalny, purytański osąd, co stało się punktem wyjścia jego polemiki z Hélène Roberts². Autor *Fashion and Fetishism* twierdzi, że gorset stał się „kozłem ofiarnym historii ubioru”, zniechęconym przez rzeczników zwyczajów wolności kobiet i społecznego postępu. Tymczasem skrupulatne sięgnięcie do annałów historii pokazuje, że w pierwszej linii atakujących gorset w okresie wiktoriańskim stali raczej konserwatyści i obrońcy purytańskiej moralności.

Jak to możliwe, że wyemancypowane kobiety takie jak Lydia Becker, założycielka w 1870 roku „Women’s Suffrage Journal”, stawiała w obronie prawa kobiety do gorsetu, podczas gdy jej polemistami byli mężczyźni strzegący „moralnego ładu społecznego”? Otóż wrogowie gorsetu, poczynając od Jana Jakuba Rousseau po Augusta Renoira byli niemal zawsze wyznawcami ideału „naturalnej kobiecości”: determinującej tożsamość fizjologii, prymatu prokreacji i kręgu rodzinnego wyznaczającego właściwy zakres dla kobiecych aspiracji. Wbrew dzisiejszemu przekonaniu, to nie kobiety bez gorsetu były postrzegane w XIX wieku jako zagrożenie dla publicznej moralności, ale właśnie te, które gorset wdzięwały. Kobiety z klas wyższych miały po pierwsze pod tym względem swobodę, o czym świadczy utrwalony w ikonografii wiktoriański ubiór domowy. Damy z towarzystwa pojawiały się w gorseciarskim rynsztunku jedynie przy okazjach oficjalnych. Przywdziewanie tego stroju oznaczało po wtóre wkraczanie w świat spraw publicznych zarezerwowany dla mężczyzn – symbolizowało emancypację, świadome opuszczenie kojarzonej z kobiecością sfery domowej.

Wojna o gorset miała także wymiar klasowy, o czym nie pamiętamy. Ponieważ zesznurowanie ciała w wiktoriańskim imaginariu oznaczało porzucenie przez kobietę sfery wartości rodzinnych – gorset noszony przez fabryczne robotnice i inne kobiety z klas niższych odsyłał je bezpośrednio do sfery prostytucji. Od napiętnowania kobiety w gorsecie jako istoty niemoralnej do powstania trwałego skojarzenia gorsetu i ekscesu seksualnego droga była nieodległa. Gorset staje się ważnym atrybutem w fetyszyzmie seksualnym, noszonym z powodu wyzwania, jakie stanowił dla publicznej moralności. *Décolletage* zaczyna oznaczać

1 D. Kunzle, *Dress Reform as Antifeminism. A Response to Helen Roberts*, „Signs” 1977 vol. 2, nr 3, s. 570–579.

2 H. Roberts, *The Exquisite Slave. The Role of Cloths in the Making of the Victorian Woman*, „Signs” 1977 vol. 2, nr 3, s. 554–569.

świadomy eksces. Zdejmuje zasłonę milczenia z seksualnego podporządkowania skrytego w ideale „naturalnej kobiecości”, ukazuje ten ideał w świetle seksualnej i zmysłowej męskiej przyjemności, które stanowią jego podstawową treść. Gorset – w polemikach przeciwników – ukazuje się także w nowym powiązaniu z narcystyczną przyjemnością kreowania przez „wyemancypowane kobiety” obrazu siebie, co stanie się następnie przez amplifikację klasycznym toposem we wszystkich polemikach przeciwników mody z ich zwolennikami. Analiza dyskursu wiktoriańskiego, jakiej mistrzowsko dokonuje Kunzle, wymownie dowodzi, ile racji miał Michael Foucault, pisząc o związku milczącej seksualności z hipertrofią dyskursu o tejże w XIX wieku.

Metamorfozy symboliki gorsetu wszakże na tym nie koniec. Sznurówka w kobiecej bieliźnie po pierwszej wojnie światowej nie wyszła bynajmniej z użycia (nowe, „naturalne” kanony kobiecego piękna z lat dwudziestych dla wielu kobiet okazały się także mocno opresyjne), wraca zaś szeroko w latach trzydziestych i trwa do końca lat pięćdziesiątych, kiedy to miliony amerykańskich kobiet nosiło popularną Merry Widow, symbolizującą elegancję i szyk. Przemysł rozrywkowy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych reanimuje porzucony gorset, uciekając się do skojarzeń z wiekiem elegancji, rozrywki, seksualnego uprzywilejowania mężczyzny... Ten zespół kulturowych konotacji legnie następnie u podłoża sprzeciwu feministek. Debata z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, która dotyczyła m.in. pornografii filmowej, rzutowana na czasy wiktoriańskie uczyni z gorsetu przedmiot jednowymiarowy: Hélène Roberts czy Robin Cooper pisały o uprzedmiotowieniu, nienaturalności i „negatywnych skutkach zdrowotnych” sznurowania ciała. Paradoks, na który zareaguje w przywołanej polemice David Kunzle, polega na tym, że dwudziestowieczne spadkobierczynie Lydii Becker i brytyjskich sufrażystek używały w owym czasie niemal tych samych argumentów co konserwatywni przeciwnicy praw kobiet z końca XIX wieku. Feminizm w sprawie mody i gorsetu stał się moralnie purytański, zaś kultura głównego nurtu przeszła na pozycje świadomie hedonistyczne.

Kobiece moda była odtąd znów na cenzurowanym. Przemysł odzieżowy tworzy, zdaniem teoretyczek feminizmu, obraz pasywnej kobiety jako przedmiotu seksualnej konsumpcji. Nie chodziło już o staroświecki gorset, kształtnik czy sznurówkę. U podstawy leżał całościowy sprzeciw wobec normatywów kobiecości oraz sposobów ich formowania, jakie niesie moda. Badania symboliki mody i historia mody z lat osiemdziesiątych w rodzaju tych, które prowadziła wtedy Valerie Steel³, nie mogły oczywiście rozwijać się pod tego rodzaju auspicjami, choćby dlatego, że było to podejście nieuwzględniające zmienności historycznej. Aby podjąć te badania, trzeba było najpierw zdjąć z mody odium, jakie niosła negatywnie nacechowana charakterystyka próżności, afektacji, zbytku, nienaturalności i daleko posuniętych ingerencji w ciało..., którą to topikę argumentacyjną należałoby wywieść z purytanizmu. Valerie Steel podważyła ahistoryczny obraz opresyjności kobiecej mody *en globe*, argumentując, że

³ V. Steel, *Fashion and Eroticism. Ideals of Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, Oxford University Press, New York 1985.

moda i *sex appeal* są poddane mediacji przez zmienne historycznie i kulturowo kanony piękna. Na dawną modę warto patrzeć nie tylko przez pryzmat pruderii seksualnej, ale także analizując to, co dawało dawniej kobiecie „władzę wzbudzania pożądania i utrzymywania przy sobie mężczyzn”. Moda odgrywała rolę w zwiększaniu autonomii jednostki (na co przystałby Simmel), mogła dawać alibi estetyczne kobietom, stając się „rozpuszczalnikiem” opresywnego, patriarchalnego systemu norm. Steel kładzie zatem nacisk na aktywną rolę kobiet w społeczeństwie, pokazuje, że moda była strategią, którą kobiety posiłkowały się w procesie swojej emancypacji.

O krok dalej idzie Elizabeth Wilson, która w *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity* (1985, 2010) zadała ciekawe pytanie o to, jaki ideał kobiecości skrywa się za globanym, nieróżnicującym potępieniem mody w dyskusjach feministycznych? Czym miałyby być antymoda? Czy jest możliwy – jawiący się jako niewyartykułowany ideał feministyczny – strój naturalny, wolny od jakiegokolwiek kulturowej sztuczności? We wstępie do nowego wydania swojej książki autorka ta wyznaje na marginesie, że jej pisanie było również formą sprzeciwu wobec feministycznego dyskursu odrzucającego wszelką „frywolność mody”, który wykreował w latach osiemdziesiątych własną opersyjną formę kobiecego *dress code*: „długie spódnice i ciężkie, wełniane żakiety”, który miał jasno komunikować, że nie jest się obiektem seksualnym. Tymczasem moda według Wilson to zarówno „kulturowy fenomen, jak i estetyczne medium służące wyrażaniu idei, pragnień i wierzeń cyrkulujących w [nowoczesnym] społeczeństwie”⁴.

W jej podejściu czytelne jest nawiązanie do dorobku studiów kulturowych z analizą aktywności i kreatywności konsumentów, którzy przechwytyują produkty przemysłu, nadając im nowe charakterystyki. Dla Wilson ważne są także związki mody i sztuki; zarówno przechwytywanie konwencji sztuki nowoczesnej przez modę, jak i ich transmisja społeczna na tej drodze (poczynając od projektów Soni Delaunay po wykorzystanie motywów z obrazów Picassa w zdobnictwie tkanin w latach pięćdziesiątych). Moda jest medium łączącym eksperymenty dwudziestowiecznej sztuki z obszarami kultury popularnej, gdzie ta pierwsza przynależy jako obiekt masowej produkcji i masowej konsumpcji. Moda jako segment kultury według Wilson jest, moim zdaniem, tożsama z modernizmem wernakularnym Miriam Hansen; jako „estetyczny środek wyrazu moda ustanawia znak równości między nowoczesnością i modernizmem”.

Takie spozycjonowanie przyjemności mody w systemie nowoczesnej kultury sprawia, że zawiązuje ona sojusz z jednostką, pragnieniem indywiduacji, społeczną ekspresją pojedynczości (tak męskiej, jak i kobiecej), inaczej wszakże niż sztuka, jest to strategia dostępna dla wielu, a nie jedynie dla nielicznych. Tym samym moda nie powinna być redukowana do „ostentacyjnej konsumpcji”, nie jest czymś społecznie zbędnym (w tym punkcie Wilson rozpoczyna ciekawą polemikę z Veblenem i jego charakterystyką mody w *Teorii klasy próżniaczej*). W takim negatywnym ujęciu mody, które odnaleźć można zarówno w femini-

⁴ E. Wilson, *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*, I.B. Tauris, London–New York 2010, s. 9.

zmie lat siedemdziesiątych, jak i w socjologii Veblena, autorka ta widzi „purytański i utylitarny atak” na kulturę masową, której „moda i przyjemności mody” są istotną częścią⁵. Celem jej książki, jak deklaruje, jest „rehabilitacja mody jako znaczącej formy kultury, która nie jest bynajmniej oznaką dekadencji cywilizacji”. Moda bywa, ale nie jest nigdy tylko i wyłącznie narzędziem opresji i kontroli. Raczej tak jak inne formy sztuki pozwala eksplorować porządek fantazmatu, marzenia i pragnienia, umożliwia względnie bezbolesne uświadomienie sobie niekoherencji naszego „ja”. Maskarada ulotnej mody jest w nowoczesności ironicznym cieniem całościowego projektu tożsamości. Moda może być także *locus* praktyk wywrotowych w odniesieniu do dominującego stylu i narzuconych tożsamości. Wilson zdaje sobie sprawę z wagi kontrargumentów, jakie feminizm i krytyka ideologii odwołujące się do Althussera mogą wysuwać przeciwko jej ujęciu, i nie odrzuca ich (np. przywołując polemikę Kunzlego i Robinson, zajmuje stanowisko pośrednie), ale podnosi argument, że teoria tego rodzaju przeczołga autonomię tego, co estetyczne.

Dla Wilson teoria feministyczna w jej rozmaitych wariantach pozostaje ostatecznie teorią płci. Modny ubiór, nacisk na pozór, sposób jawienia się dla innego pozostaje tu wyrazem kobiecego podporządkowania. Badaczka podkreśla, że feminizm, patrząc na modę z jednoznacznie moralnego punktu widzenia, gubi z oczu całe bogactwo jej kulturowych i politycznych znaczeń. „Polityczne podporządkowanie kobiet nie jest niewłaściwym punktem wyjścia”, zaznacza Wilson w tematycznym rozdziale *Fashion and Feminism*, „jednak nie wierzę, by najważniejszą rzeczą odnośnie do mody było to, że ma ona opresjonować kobiety”⁶. W tym samym rozdziale, który zamykał książkę w pierwszym wydaniu, Wilson odnosi do siebie modę i feminizm, stwierdzając, że feministyczne ujęcie tak mody, jak i kultury masowej *en globe* opiera się na głębokim podziale między tym, co prawdziwe i autentyczne, a „liberalnym, wolnym wyborem jednostek”. Odpowiadając na postawione we wstępie książki pytanie, Wilson rekonstruuje kierujący feminizmem ideał jako „prawdziwą jaźń”, której wyrazem jest utopijny „naturalny ubiór”. Ta postulowana prawdziwa ludzka istota jest wszakże gatunkowa. Utopijna wizja feminizmu związana jest zatem z nieuświadomionym odrzuceniem nowoczesnej kultury. Tymczasem akceptacja mody pozostaje wyrazem przeciwnego podejścia, które potrafi zaakceptować sztuczność i „fałszywość” nowoczesnego świata, odnaleźć się w nim i czerpać zeń satysfakcję.

Ostatecznym usprawiedliwieniem mody – oraz świata nowoczesnego – staje się zatem u Wilson przyjemność. Trudno tym samym uwolnić się od poczucia, że również ta autorka nadal obraca się w kręgu dyskursu moralnego, tyle że hedonizm stanowi dogodniejszy punkt wyjścia dla badań nad modą niż purytanizm. A może jest tak, że napięcie między hedonizmem i purytanizmem wpisane jest w samo doświadczenie mody, nie zaś jedynie w próby jego teoretycznej transkrypcji.

⁵ Tamże, s. 63–67.

⁶ Tamże, s. 232.

HEDONISM, PURITANISM AND FASHION STUDIES

The text is focused around the cultural history of the corset; it connects the thought concerning fashion and modernity in the view of feminist criticism. The point of these considerations is David Kunzle's "Fashion and Fetishism" and speculations of Elisabeth Wilson about emancipating and modernizing role of fashion. The question, whether bold underwear objectifies women or emancipates them by including their bodies and fashion in the game of signs, remains open.