

Joanna Łuniewicz

Uniwersytet Jagielloński

Transformation chic. **Przyczynek do semiotyki mody** **okresu przełomu**

Bohater *Farciarza* Andrzeja Horubały, beneficjent nowego ładu, komentuje ekstatycznie: „Jestem nuworyszem, jestem newcomerem, wyposzczonym wieloma latami życia w komunie. I teraz zaspokajam dziecięce apetyty. Muszę mieć levisy 501, muszę mieć ray bany, muszę mieć telewizor sony, muszę odreagować ileś tam lat lizania przez szybę wielkiego, pięknego, kolorowego świata. Każdy z nas musi¹. Kilka lat wcześniej przedmiotem pożądania były śniegowce Relax, zastawa Duralex, zegarek elektroniczny z kalkulatorem wygrywający kilka melodyjek. Lata 90. to radość posiadania. Zbieractwo. Cieszenie się kolorem, wzorami, niezobowiązującą materią sztucznych tworzyw. Marzenia utrwalone błyskiem polaroidu, okładki *Harlequin Desire* w karminie i fuksji, jasnowłose rodziny z niemieckich katalogów czy żurnali, ubrane w sportowe buty i kurtki parki.

Nowoczesna kobieta lat 90.

Nowoczesność staje się fetyszem i narzędziem legitymizacji wizerunku dorabiającej się klasy średniej. Przykładem może tu być książka *Zaprezentuj siebie. Poradnik dla nowoczesnej kobiety*² autorstwa Mary Spillane, typowe kompendium wiedzy na temat stroju, makijażu, doboru kolorów, fasonów i dodatków, a także planowania występów publicznych (wydane w Polsce w 1996 roku, wznowione – w 2003). Oryginalny angielski tytuł jest prosty i deskryptywny: *Presenting Yourself. A Personal Image Guide for Women*, polski zawiera w sobie znaczące uzupełnienie. Czym była nowoczesność dla czytelników pierwszego polskiego wydania poradnika? Czy chodziło o europejski i amerykański *glamour*, świat biznesowych kolacji i wielkich firm, o elektryzującą kategorię businesswoman?

¹ A. Horubała, *Farciarz*, Warszawa 2003, s. 18.

² M. Spillane, *Zaprezentuj siebie. Poradnik dla nowoczesnej kobiety*, przeł. J. Jannasz, Warszawa 2003.

Uwagę zwraca sama uniwersalizująca, czytelna kategoria „kobiety nowoczesnej”, wpisująca się w szereg pokrewnych pojęć zbiorczych przewijających się w narracjach początku dekady. Podobnym konstruktem będzie „kobieta lat 90.”. Oto próbka z innego poradnika: „Tempo dzisiejszego życia, konieczność, wręcz obowiązek zadbanego wyglądu kobiety lat 90-tych (bez względu na to, ile ma lat) – jeśli chce się cieszyć życiowym powodzeniem [...] zmusza do częstego spoglądania w lustro, uwagi i ciągłej korekty wyglądu”³. „Nowoczesna kobieta lat 90.” pnie się po szczeblach kariery, cechuje ją przebojowość i niezależność, „ma klasę, własny styl, jest twórcza, aktywna i władcza”⁴. „Narzucając zachowanie skierowane na zewnątrz, ubrania są semiotycznymi chwytami, czyli mechanizmami umożliwiającymi komunikację” – pisze Umberto Eco, ujmując tym samym podstawowe założenie semiotyki ubioru⁵. Kobieta sukcesu potrzebuje więc właściwego uniformu obwieszającego bez zakłóceń chłodny profesjonalizm i gotowość bojową w świecie kapitalistycznych drapieżców. Ta tożsamość nie zakłada posiadania, bogacenia się, obrastania w przedmioty jako nadrzędnego celu – stawką w grze jest przede wszystkim skonstruowanie społecznej osoby w świecie zdominowanym przez mężczyzn, wygranie jednocześnie dzięki i pomimo swojej płci.

Poradnik Mary Spillane dyskretnie przemycza wizję świata biznesu, w którym kobieta zmuszona jest stosować swoiste mimikry i fortele wobec płynnych, nie do końca jeszcze ukonstytuowanych wzorców współdziałania obu płci na płaszczyźnie zawodowej. Uniform służbowy powinien więc wyciszać wszystko, co kojarzy się z miękką, romantyczną kobiecością – loki, pastelowe kolory, kwiatowe wzory. Jednocześnie autorka podkreśla, że całościowe przyjęcie męskiego *dress code* jest niewskazane: „Mężczyźni źle czują się w towarzystwie kobiet, które ubierają się tak samo, jak oni. Chcieliby, żeby ubierały się elegancko, ale jednocześnie [...] kobieco”⁶. Męskie akcenty to prowokacja: „Jeśli lubisz ryzyko, zdecyduj się na męską koszulę i krawat zamiast sznurka pereł” – radzi inny poradnik⁷. Wyważona mimikra pomaga ustrzec się przed niebezpieczeństwami biurowej dżungli: „Noś raczej luźne fasony, inaczej mężczyźni będą cię zaczepiać”⁸.

„Jesteś przeciętną szarą myszką”⁹ – diagnozuje bezlitośnie Mary Spillane, gdy przyłapie czytelniczkę na używaniu szminki o kolorze niedobranym do barwy cienia do powiek czy na niedostatecznej dbałości o krój spódnicy. „Większość kobiet bez makijażu wygląda blado, bez wyrazu i nieciekawie”¹⁰. Kobieto z nadwagą, unikaj „małych dodatków podkreślających, jak jesteś duża”¹¹. Elegantko, strzeż się

³ *Kalendarz domowy babci Aliny*, Kraków 1991, s. 85.

⁴ M. Spillane, dz. cyt., s. 14.

⁵ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Warszawa 1998, s. 255.

⁶ M. Spillane, dz. cyt., s. 24-25.

⁷ K. Roderick, *Poradnik modelki. Tajniki urody – przewodnik dla wszystkich kobiet*, przeł. A. Noworyta, Warszawa 1993, s. 94.

⁸ M. Spillane, dz. cyt., s. 84.

⁹ Tamże, s. 16.

¹⁰ Tamże, s. 18.

¹¹ Tamże, s. 62

potknięcia na wysokich obcasach, gdyż wtedy „wyjdiesz na całkowitą idiotkę”¹². Bezpardonowość werbalnych kuksańców zdaje się być metodą swoistego dyscyplinowania czytelniczek. „Już słyszę westchnienia wszystkich młodych kobiet »Tylko skąd wziąć na to pieniądze!«. No trudno, trzeba się postarać”¹³.

Dla porównania podaję przykład narracji typowej dla poradników dotyczących mody i stylu drugiej dekady XXI wieku: „Jesteś boginią, więc zasługujesz na odpowiednie traktowanie. Umów się do fryzjera i na manicure, zafunduj sobie długą kąpiel, używaj wspaniałych perfum. Pozwalaj sobie na wszystko, co sprawia, że poczujesz się fantastycznie”¹⁴. Można zaryzykować tezę, że „nowoczesna kobieta drugiej dekady XXI wieku” nie istnieje (nie tylko ze względu na nieporęczne brzmienie tego sformułowania). Unifikujące kategorie o funkcjach perswazyjnych i wspólnototwórczych, użyteczne w czasach wyłaniania się nowego ładu, są nieadekwatne wobec potrzeb ponowoczesności. Syte społeczeństwo może zastąpić kobietę boginią, a uniwersalny wzorzec – pluralizmem punktów odniesienia, ról i masek.

Lady B.

„Burda” – niemiecki żurnal z wykrojami, okno na świat kobiet PRL-u, w 1989 roku zaczyna ukazywać się w wersji polskiej. „Miliony kobiet na całym świecie szyją według gotowych wykrojów Burdy!”¹⁵ – głoszą entuzjastyczne raporty redakcji. Charakterystyczna narracja czasopisma opiera się na tworzeniu wyobrażonej międzynarodowej wspólnoty kulturowej, dla której punktem odniesienia pozostają uznane, kanoniczne dzieła sztuki, klasyczne ikony stylu oraz przodujące ośrodki mody. Przykładowo – propozycja czasopisma skierowana w lutym 1992 roku do ludzi młodych opiera się na malarstwie Andy’ego Warhola, październik 1993 roku upływa pod znakiem „boskiej” Marlene Dietrich (spodnie z szerokimi nogawkami i podwyższonym stanem, które upodobała sobie gwiazda), a redakcja informuje skwapliwie: „Co miesiąc przedstawiamy bowiem modele wzorowane na modzie paryskiej”¹⁶ (podkreślenie „Burdy”). Niemcy, ojczyzna założycielki pisma, nie są europejską stolicą mody, a gust jej mieszkańców (wyjąwszy awangardowy pazur i subkulturowe feerie stylistyczne Berlina) uchodzi za mieszczański i konserwatywny. Dlatego redaktorzy tak często powołują się na takie źródła inspiracji jak tradycyjny ubiór kobiet ze sfer ziemiańskich Anglii lub „chłodny wdzięk Wschodniego Wybrzeża”¹⁷. Szczególnie wrażenie robi opis towarzyszący fotografiom białych bluzek z obfitymi żabotami i haftowanymi rękawami: „Wielka gwiazda roku 1991 – Wolfgang Amadeusz Mozart! W 200 rocznicę śmierci wielkiego kompozy-

¹² Tamże, s. 63.

¹³ Tamże, s. 16.

¹⁴ N. Garcia, *Mała czarna księga stylu*, przeł. E. Basiak, Warszawa 2011, s. 5.

¹⁵ „Burda” 1992, nr 2, s. 72.

¹⁶ „Burda” 1993, nr 10, s. 4.

¹⁷ „Burda” 1992, nr 3, s. 21.

tora cały świat powraca myślami ku czasom jego twórczości. Także świat mody¹⁸. „Burda” tworzy – co jest paradoksem wobec efemeryczności odzieżowych trendów – zaczarowany, ahistoryczny świat, do którego polityczne i społeczne wstrząsy nie mają prawa wstępu. Uderza też całkowite pominięcie kontekstów lokalnych. Przykładowo: czasopismo oferuje polskim czytelniczkom szykowne dziewczęce kreacje projektowane z myślą o uroczystości konfirmacji, która, jako obrzęd protestancki, jest w Polsce zdecydowanie rzadkością¹⁹.

Rekonstrukcja modowych trendów na podstawie niemieckiego żurnala ukazuje następujący wizerunek trendsetterki z początków dekady: elegantka z maszyną do szycia preferuje kontrastowo zestawione, wyraziste kolory (na przykład turkus, fuksję, kanarkową żółć), które chętnie łączy z czernią (nieprzypadkowo wielki powrót święci wówczas dom mody Pucci słynący z wyrazistych, jaskrawych wzorów). Jej ubiór od schyłku lat 80. cechuje zmienna linia sylwetki (bolotka, długie bluzery i zakłady bez zaznaczonej talii, spódnico-spodnie, bermudy etc.). Fryzury są dynamiczne – to burza loków lub krótka, rozwiana czupryna zdradzająca nadmiar środków do stylizacji. Popularny pozostaje tapir i pasemka. W szkatułkach znawczynie mody królują duże, wyraziste klipsy oraz masywna, sztuczna biżuteria każdego rodzaju. Wielkie poduszki poszerzają linię ramion, a króciutkie szorty i minispódniczki odważnie eksponują nogi.

Warto zaznaczyć, że – choć początek lat 90. w polskiej modzie wydaje się nie mieć nic wspólnego z minimalizmem – stylizacje łączące obszerną marynarkę, mikroskopijną spódnicę i czółenka, utrzymane w zgaszonej gamie kolorystycznej (czerni, ciemny brąz, zgniła zieleń), w kinie polskim początku dekady osiągały szczyty wyrafinowania. Wystarczy wspomnieć długonogie, smukłe kobiety w filmach Władysława Pasikowskiego i ich powściągliwą, chłodną elegancję. Minimalistyczna interpretacja dominującego kanonu ukazuje, że groźba kiczu nie leży w konkretnym kroju, ale w doborze dodatków, barw i tkanin. Moda polska – poza nielicznymi wyjątkami – zinterpretowała wzorce Zachodu w neobarokowym stylu, łącząc swobodnie wzory i tkaniny, pasmanterię i ozdobną biżuterię, futra z macicą perłową, sztuczne kwiaty ze złota lamą. „Takie były dziewięćdziesiąte: zmateriałizowany karnawał, chwilowa inkarnacja chaosu, zawieszenie porządków, czas, w którym wszystko mogło się wydarzyć. Po latach spędzonych w kazamatkach realnego socjalizmu nadeszła długo oczekiwana odwilż. Wysoka fala rozerwała tamy i do kraju napłynęła struga świeżej krwi z bogatego, acz zepsutego Zachodu²⁰”.

Pierwsza dama w odcieniu fuksji

Ponadczasowa klasyka w czasach burz i naporu stanowi bezpieczny punkt odniesienia, pomaga owoić lęki, stwarza poczucie przynależności do grupy będącej powiernikiem dobrego smaku (czego dowodzi między innymi wytworność

¹⁸ „Burda” 1991, nr 8, s. 86.

¹⁹ „Burda” 1992, nr 2, s. 83.

²⁰ S. Shuty, *Dziewięćdziesiąte*, Kraków 2013, s. 7.

paryskiej mody ulicy pod niemiecką okupacją). Społeczne i polityczne trzęsienie ziemi może, na płaszczyźnie indywidualnych przeżyć jednostki, doprowadzić do doświadczenia, które Pierre Bourdieu nazywa „rozsunięciem (*la decolage*) struktur subiektywnych i obiektywnych”, czyli do pozbawienia uczestników możliwości sprawnego poruszania się w określonym świecie, co prowadzi do wyobcowania²¹. Klasyczny kanon – beżowe tencze, małe czarne sukienki, skórzane torebki wzorowane na modelach Louisa Vuittona lub domu mody Chanel – stanowi rodzaj busoli, cieszący się obecnie w Polsce ogromnym zainteresowaniem (czego dowodzi między innymi popularność bloga *Ubieraj się klasycznie*). Autorka strony, Maria, oferując uniformy związane z ponadczasowymi wzorcami: *italian chic*, *french chic*, *gamine*, *tomboy*, doradza czytelniczkom nie tylko w kwestii uporządkowania szafy, ale również w procesie odnajdywania harmonii między indywidualnością a sposobami na wyrażanie własnego „ja”, należącymi do dziedziny ubioru. Warto zastanowić się, dlaczego odwołania do paryskich i hollywoodzkich kanonów stanowiły w modzie przełomu tak rzadko obserwowany margines.

Estetyka nawiązująca do stylu Audrey Hepburn czy Grace Kelly pojawiała się przecież w inspiracjach podsuwanych Polkom w okresie transformacji. W sierpniu 1991 roku czytelniczki „Burdy” były czarowane kolekcją ponadczasowych, stylowych dodatków: mokasynów w karmelowym kolorze, prostych zegarków, solidnych skórzanych teczek, pasków ze skóry krokodyla. W 1992 roku czasopismo proponowało między innymi chanelowskie żakiety – białe z czarną lamówką, pudełkowe i bez klap – oraz marynarkę safari wzorowaną na słynnym projekcie YSL. Jolanta Kwaśniewska, pozująca fotoreporterom podczas drugiej tury wyborów prezydenckich, miała na sobie czarne futerko, apaszkę w stylu domu mody Hermès i torebkę na łańcuszku à la Chanel. Jako świeżo upieczona pierwsza dama pokazywała się między innymi w chanelowskim kostiumiku z wełny *bouclé*. Inny przykład: Janusz Gajos w roli Grossa „Siwego”, demonicznego gangstera z kultowych *Psów* (reż. Władysław Pasikowski, 1992), nosi wyjątkowo stylowy płaszcz z wielbłądziej wełny, klasyczny symbol powściągliwego luksusu z wyższych sfer. Nosi go na źle dopasowanym dwurzędowym garniturze, z krawatem spiętym grubą złotą spinką, z ostentacyjnym złotym zegarkiem i tłustymi włosami zaczesanymi do tyłu.

Stylizacja majora Grossa jest w pewnym sensie symbolem całej mody okresu transformacji – pomieszania luksusu i tandety, zaniedbania i szyku, skarbów z zagranicy i resztek rodzimego splendoru. Ponadczasowa klasyka pojawia się nie w dyskretnych, estetycznie spójnych stylizacjach, ale w feeriach fasonów, barw i wzorów. Zamiast wyciszać i tonować oddziaływanie całości, zwiększa poczucie chaosu i eklektyczny przesyt. Jako alegoria może służyć scena z transformacyjnej gawędy łotrykowskiej, *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna Szczakowej* Michała Witkowskiego: „Do lombardu »Bastion« przychodzi nagle staruszka i rzuca na ladę gruby na przegub naszyjnik z najprawdziwszych starych pereł. Trzask. Ile zimnej krwi mnie kosztowało, żeby nie pokazać po sobie żadnego z targających mą duszą uczuć! Nie wiem, czy wiecie, jakie wrażenie robią perły na śmietniku? Jaki odcień

²¹ Por. M. Jacyno, *Iluzje codzienności: o teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 1997, s. 12.

mają stare perły? Herbaciane róże, mówi wam to coś? Z nutą złota na samym spodzie, jakby jądro perły było złote²².

Perłki wielkiej mody to rzadkość w wielkim lombardzie, którym była Polska transformacyjna. Trendsetterka przełomu, Jolanta Kwaśniewska, znacznie chętniej nosiła charakterystyczne dla rodzimej mody dekady, związane z przemijającymi trendami koloru i wzory: długi żakiet we wstrząsającym kolorze fuksji, w którym została uwieczniona na zdjęciu podczas wyborów parlamentarnych w 1993 roku; całą gamę odcieni nasyconego różu, sukienki z wykładanymi koronkowymi kołnierkami, swojskie kwieciste wzory, masywną sztuczną biżuterię, ozdobne lamówki, duże guziki i złote aplikacje. Sprawiała zwodnicze wrażenie bywalczyń sklepów pasmanteryjnych, która, jak tysiące rodaczek, osobiście przyszywa maszynowo wyhaftowany różany pąk do kłapy wizytowego żakietu.

Trend „zrób to sam”, powracający dzisiaj pod postacią DIY, łączył „elitarny” i „plebejski” nurt mody wczesnych lat 90. Modelowa czytelniczka „Burdy” to skrzętna pani domu, która nie tylko samodzielnie szyła, ale – kierując się oszczędnością i pomysłowością – sama zdobiła swoje stroje, używając niezwykle wtedy popularnych dodatków pasmanteryjnych: strasów, ozdobnych taśm, perełek do naszywania, gotowych haftów. Szydełkowała, robiła na drutach swetry według związanych wzorów, specjalizowała się w patchworkach i wyszywanych krzyżykami widoczkach. Poradnik dla modelek wydany w Polsce w 1993 roku przekonywał: „Tanie dodatki mogą być zrobione z niczego: z wypłowiałej ścierki do naczyń lub psiej smyczy²³. Jeszcze w późnych latach 90. „Bravo” uczyło, jak farbować włosy, używając farbki uzyskanej z kolorowej krepiny²⁴.

Również małe kompromitacje w rodzaju niebezpiecznie krótkiej sukienki, którą pierwsza dama założyła na spotkanie z królową Anglii w 1996 roku, zwiększały tylko poczucie swojskości i pewność, że piękna, promienna, ciemnowłosa kobieta jest jedną z wielu przedstawicielek swojej płci szukających własnej roli i tożsamości po wstrząsie transformacyjnym. Nieskazitelna perfekcja prasowych zdjęć i przedstawionych na nich stylizacji to cecha następnej dekady. Stroje, fryzury i makijaże amantek w kinie polskim i prasie (szczególnie młodzieżowej) przełomu dziesięcioleci charakteryzują drobne, ale zauważalne niedoskonałości – wystające spod ubrań metki czy ramiączka staników, niedokładnie wydepilowane brwi, odznaczająca się bielizna, krzywo obrysowany kontur warg. Wszystko jest naznaczone znamieniem początku, próbnej wersji, szkicowego charakteru rodzącej się dopiero medialnej i filmowej estetyki. Audrey Hepburn w technicolorze, nieskazitelna jak grafika w stylu pop art, nie mogłaby zostać ikoną stylu dla kobiet lat 90., kiedy swojskość, niedoskonałość i błędy związane z poszukiwaniem właściwej drogi oddziaływały na wyobraźnię znacznie bardziej niż symulacrum uswięcone peanami historyków mody.

²² M. Witkowski, *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna – Szczakowej*, Warszawa 2008, s. 44-45.

²³ K. Roderick, dz. cyt. s. 96.

²⁴ „Bravo” 1999, 15 lipca, s. 37.

Król bazaru

Prostota klasycznych ponadczasowych modeli (nawet gdyby były dostępne finansowo) nie mogłaby też służyć manifestacji pierwszego ekstatycznego powiewu wolności. „Lata dziewięćdziesiąte się zaczynają, *Koko-dzambo* z każdej budy z kasetami dochodzi. Hej dziewczyno, oo, spórz na misia, aa. *Białe róże* i *Biały miś* [...] Na prognozę pogody codziennie zaprasza szampon przeciwłupieżowy. Świat zwariował, krowy w kombinatach piją wino i słuchają muzyki poważnej, kometa w planetę leci wycelowana”²⁵. Estetykę karnawału odzwierciedla więc w pełni nie moda „elitarna”, ale budząca niemal zawsze obrzydzenie elegantów polska konfekcja „plebejska”. To jaskrawe swetry z kordonka, tureckie wzory, tombakowa biżuteria, elastyczne pasy z klamrą w kształcie złotej muszli lub perłowego motyla, puszyste sztuczne futra we wszystkich kolorach tęczy, błękitne cienie na powiekach. Oszalamiający sukces wokalistów disco polo opierał się również na preferowanym przez nich ubiorze, w niczym nieróżniącym się od stylizacji preferowanych przez przeciętnego słuchacza. Pierwsze okładki płyt zespołu Akcent (*Akcent 1*, *Akcent 2: Żegnaj mała*) przedstawiają młodzieńca (Zenek Martyniuk) z fryzurą „na czeskiego piłkarza” w towarzystwie starszego mężczyzny z bujnym, krótko przystrzyżonym wąsem, ubranego we wzorzystą koszulę, oraz rówieśnika w czarno-żółtym swetrze o pasiastych rękawach.

Kwitający handel bazarowy, komis i indywidualna przedsiębiorczość sprawiają, że obfitość dóbr neguje podstawowe w poprzednich epokach predykaty świata rzeczy – ich niemal niewzruszone trwanie w czasie, zmienianie się wraz z właścicielem, obrastanie w historię. To zmierzch ery nicowania jesionek, cerowania skarpetek, przerabiania odziedziczonej odzieży. Surowce są coraz tańsze, siła robocza coraz droższa. „Kupisz raz kurtkę, kupę szmalcu wywalisz, aż tu za kilka lat już niemoda. Niemoda. Nie tak już zażywają, to psuj, to przerabiaj albo na tandetę, na szaberplac daj, a inne sprawuj”²⁶.

Zachwyty syntetycznymi tworzywami, możliwościami ropopochodnych włókien opromienia pierwszą połowę lat 90. – to kolejna z nielicznych cech łączących modę „elitarną” i „plebejską”. Tworzywem powracającym w poradach jest na przykład lycra – jeśli jest odradzana, to ze względu na zdolność do ekspozowania niedoskonałości figury (polecana raczej pod żakiet, którego nie mamy zamiaru rozpinać)²⁷. Polar – „nowa generacja tkanin sportowych”²⁸ – opisywany jest językiem właściwym dla oświeceniowego zachwyty nad postępem cywilizacyjnym. To jeszcze nie czas charakterystycznych dla nurtów *slow fashion* agresywnych kampanii przeciwko tworzywom sztucznym, skazujących syntetyczne tkaniny na rodzaj medialnego niebytu. W przeciwieństwie do naturalnych włókien da się je farbować na intensywne, nieblaknące kolory; są tanie, pozwalają na osiągnięcie efektu *trans-*

²⁵ M. Witkowski, dz. cyt., s. 66.

²⁶ Tamże, s. 203.

²⁷ M. Spillane, dz. cyt., s. 82.

²⁸ „Burda” 1991, nr 8, s. 69.

formation chic (dziś znanego jako „faszyn from Raszyn”) instant, w pełni seksapilu i blasku. Kosmetyka odkrywająca sztuczne, doplatane włosy; akrylowe paznokcie; syntetyczne klejnoty w otworach ciała proponowała piękno instant, niedrogie i dostępne dla każdego, pozwalające skopiować wizerunek wielkich div – teatralny, nieuznający kompromisów, w czystych, wyrazistych kolorach (marchewkowy odcień cery, platynowy blask włosów, szeroka gama barwna na obszarze paznokci). To początki nowej kobiecości, aspirującej do pracy w miejskich usługach: „Teraz to, panie, tylko balejaże, tylko tipsy nabijane cekinkami, żeby było widać, że już nie musi pracować fizycznie. Bo w takich tipsach ziemniaków nie obierzesz, do pola nie pójdziesz. Ale dłużyć w nosie tym tipsem i obgryzać go na przystanku PKS to musi. I grzebać sobie w miejscu publicznym we wszystkich otworach, zębach. Też w pępku nie giezłeczko, ale brylancik, podobnie jak i w nosie”²⁹.

Dresiarz

Major Gross w *Psach* nosił płaszcz z wielbłądziej wełny, ale niewiele takich płaszczy widziała Polska u początku dekady. Bohaterem epoki został dres, którego pozycją nawet dziś nie jest w stanie zachwiać swobodny dostęp do konfekcji w stylu *casual*. Polacy pozostali całkowicie niemal odporni na swobodną elegancję Francuzów czy Anglików: na tweedowe lub lniane marynarki, przewiewne płócienne spodnie, jedwabne szale, proste mokasyny wsuwane na bose stopy (nie mylić z modelem przyozdobionym „wisienką”, częścią umundurowania kapitalisty bazarowego). Adidasy to w Polsce rzeczownik pospolity, a sportowe obuwie znanych firm, przedmiot pożądania młodego pokolenia w latach 90., stanowiło satysfakcjonujące uzupełnienie stroju wizytowego czy komunijnego garnituru, a w zestawieniu z wyżej wspomnianym strojem sportowym – uniwersalny ubiór szeroko rozumianego czasu wolnego. Odziany w biało-czerwony dres Silny (Borys Szyg), bohater *Wojny polsko-ruskiej* (reż. Xawery Żuławski, 2008), jest nie tylko członkiem agresywnej subkultury, ale manifestacją polskiego upodobania do prostej symboliki, silnie odczuwanej grupowej przynależności i junackiej, zakorzenionej w tradycji warcholskiego zaścianka swobody.

Dres znamionuje siłę fizyczną. Koncentrację na cielesności: „Głową rodziny jest zazwyczaj Ojciec – Steryd, bywalec salonów masaży i siłowni, amator mięs oraz napojów wysokokowych [...] Proszę zwrócić uwagę na odzienie, w zależności od nastroju i dnia dres zmienia barwy, podczas rodzinnego grilla ma kolor biały, podczas ustawek zazwyczaj czerwono-zgniłozielony, a w trakcie mszy żółto-błękitny”³⁰. Miękka tkanina – w pierwszej połowie dekady przede wszystkim kresz (fabrycznie gnieciony poliamid) – nie krępuje ruchów, nie uciska, otula skórę komfortową warstwą. Ciało odziane w ten charakterystyczny strój w inny sposób zawłaszcza przestrzeń i wchodzi w interakcję ze światem rzeczy. Dres, noszony przez całe życie jako uniform dzielony z grupą mającą decydujący wpływ na socjalizację jednostki,

²⁹ M. Witkowski, dz. cyt., s. 203.

³⁰ S. Shuty, dz. cyt., s. 82-83.

jest materialnym znakiem habitusu w rozumieniu Pierre'a Bourdieu, który pisał: „W pierwotnie syntetycznej zasadzie generującej habitus obejmuje całokształt skutków determinacji, narzuconych przez materialne warunki egzystencji [...] Stanowi on klasę ucieleśnioną (obejmując biologiczne właściwości kształtowane społecznie, takie jak płeć czy wiek)”³¹.

Zamach ramion i rozstaw nóg są szersze, plecy garbią się nieco, ruchy miękną, stają się przyczajone niczym u drapieżnych kotów. W noszącym zdaje się wzrastać świadomość własnego ciała i kryjącej się w nim siły. Dres daje poczucie sprawności i tężyzny niezależne od autentycznej kondycji fizycznej noszącego – wystarczy sam znak sportowej aktywności. Markowe obuwie czy markowy strój to również wyraźna ontologiczna granica pomiędzy kopią a oryginałem, przepustka do świata prawdy i wartości zaklętych w materię.

Jak opowiada Barbara Radziwiłłówna swojemu ochroniarzowi-kochankowi: „Jaki rozmiar szefowa preferuje? Tylko tyle się zapytałeś, na inną siłownię, co na niej nasza noga postać nigdy nie miała, polazłeś i dla mnie skroiłeś piękne, białe, prawie nowe! [...] To, szefie, Francja-elegancja. Diametralnie inaczej od razu kończy się prezentuje”³². Dres – bajecznie kolorowy, zdobny w anglojęzyczne napisy, z rozświetlającą szarość blokowiska bielą markowych adidasów, stał się również znakiem powabnego Zachodu. Ale znakiem wprzęgniętym w narodowe narracje. W teledysku do piosenki *Wolność* zespołu Boys z 1995 – hymnu disco polo – pojawia się między innymi ubrany w jaskrawą sportową bluzę mężczyzna, który przeskakuje konno przez przeszkody. Współczesny Bohun, husarz i ułan, watażka i lisowczyk nosi dres.

Nocny kowboj

Odniesień do kultury Zachodu – oczywiście przede wszystkim do amerykańskiej – jest w modzie transformacji wiele. Pozostają doskonale czytelne również dziś. „Burda” hojnie szafuje zabawnymi dziś anglicyzmami: *city-look*, *total-look* czy *super easy*. Bohaterowie filmów o losach nieco zagubionej polskiej młodzieży (takich jak *Sara*, reż. Maciej Ślesicki, 1997) zadają szyku w dżinsowych smokach i strojach cheerleaderek. Do legendy przechodzi amerykańska lotnicza kurtka Franza Maurera (Bogusław Linda) – najbardziej kultowego od czasów Maćka Chełmickiego polskiego (anty)bohatera filmowego. Element stroju rodem z *Top Gun* (reż. Tony Scott, 1986) i dżinsy ostro kontrastują z tureckimi bezrękawnikami i wyświechtanymi marynarkami niedomytych kolegów z branży. Olo (Marek Kondrat) w swych czarnych, pogrzebowych garniturach i swetrach ze sztucznych włókien, choć jest rówieśnikiem Maurera, wydaje się od niego znacznie starszy – nie jest mu dana młodość, której nośnikiem jest amerykański styl. Tak

³¹ P. Bourdieu, *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzenia*, Warszawa 2005, s. 539.

³² M. Witkowski, dz. cyt., s. 70.

jak w przypadku dresu – dzinsy odzwierciedlają odmienny habitus. Tu: habitus bohatera westernowego, rewolwerowca poruszającego się miękkim, wyważonym krokiem, zwinnie, z elastyczną gibkością i utajoną w każdym ruchu, gotową do eksplozji energią. Szczególne doświadczenie noszenia dzinsów zabawnie i błyskotliwie opisuje Umberto Eco w swojej *Filozofii łądźwi*: „Żyłem zatem, wiedząc, że mam na sobie dzinsy, podczas gdy na ogół żyjemy, zapominając o kalesonach czy spodniach. Żyłem dla moich dzinsów, a więc zachowywałem się jak ktoś, kto nosi dzinsy. W każdym razie przyjąłem pewną postawę. Ciekawe, że ubranie tradycyjnie najmniej formalne i sprzeczne z wszelką etykietą, jest właśnie tym, które najbardziej narzuca pewną etykietkę³³. Na bohaterze filmu twórcy *Krolla* dzinsy są nie tylko częścią garderoby, która zmienia strategię związane z cielesnością, ale złożonym znakiem prowadzącym od indywidualium do idei ogólnej – który Roland Barthes nazwałby mitem: ahistorycznym znakiem pasożytniczym³⁴.

Inspiracje mitologią USA, szczególnie w ubiorze mężczyzn dojrzałych (na przykład liderów drugorzędnych zespołów disco polo), mogły, w swej wymuszonej młodości i werwie, przybierać formy groteskowe. Jedną z takich postaci pojawia się we wspomnieniach Sławomira Shutego: „Brzuszyszko ledwo spięte skórzaną kamizelką, na nogach dzinsowe dekaty, na stopach mokasy z fantastycznymi frędzlami, więc traci polską kowbojszczyznę³⁵. Ale w tym continuum mieści się też kalifornijski wdzięk Cichego (Jarosław Jakimowicz), bohatera *Młodych wilków* (reż. Jarosław Żamojda, 1995). Bohater nosi klasyczne okulary Aviator, które – w połączeniu z gładką opalenizną w kolorze herbatnika i szerokim zuchwałym uśmiechem – upodabniają go do Toma Cruise’a w kultowym *Top Gun*. Image dziedzica szybów naftowych uzupełnia olśniewająco biała marynarka, koszulki polo, idealnie skrojone dzinsy; z kolei galowy strój, który bohater zakłada na szkolny bal, upodabnia go do championa z teksańskiego rodeo – to haftowana koszula i skórzana kamizelka.

Młodzieńczy *glamour* przedstawiony w filmie Żamojdy ukazuje nie wprost, że wczesne lata 90. to okres szczególnie troskliwej dbałości o indywidualny wizerunek. Jest ona – z jednej strony – pochodną wyhodowanej w PRL-u, przejawiającej się tak na płaszczyźnie egzystencjalnej, jak i społecznej czy politycznej, tęsknoty za wyróżnieniem się; z drugiej zaś – nagle objawionej obfitości dóbr. Na ekscentryczny *look* mogły składać się na przykład: czarny obcisły golf, marynarka i złote okulary profesora uniwersytetu, połączone z pirackim kolczykiem w jednym uchu. Kiedy indziej – skórzana kurtka, biała koszula i cienutki czarny krawat lub karminowa marynarka na prążkowanej podszewce połączona z sarmacko podgolonym karkiem i ciemnymi okularami noszonymi koniecznie w dzień pochmurny. Osobnym tematem są stroje subkultur: anarchizujących antysystemowych punków w koszulkach z napisami powszechnie uchodzącymi za obraźliwe i agrażkami

³³ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Warszawa 1998, s. 252.

³⁴ Por. R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 239-271.

³⁵ S. Shuty, dz. cyt., s. 109.

w uszach; metalowców w ramoneskach z naszywkami informującymi o ulubionych zespołach czy (słabe echa najbardziej charakterystycznego dla USA lat 90. trendu) kraciaste koszule i trampki związane z wizerunkiem scenicznym wielkiej gwiazdy grunge'u, Kurta Cobaina.

Tendencja do neosarmackiej „wolności i swobody” manifestowanej ubiorem zanika w latach dwutysięcznych. Według Interaktywnego Instytutu Badań Rynkowych w roku 2006 tylko co dwunasty Polak chciałby wyróżnić się z tłumu³⁶.

Upierścieniowany drapieżca

Niepokojąco przypominają awanturników preludium kapitalizmu, którzy dzięki szalonym pomysłom i nieokiełznanej energii utorowali drogę racjonalnemu kapitalizmowi Stanów Zjednoczonych, natchnionemu duchem protestantyzmu³⁷. Buntownicy i ryzykanci, spekulanci i łowcy posagów czynią cnotę z nieodpowiedzialności i miłości do hazardu. „Choć są handlarzami złudzeń – zdeklarowanymi oszustami i kanciarzami – ich twórcza żywotność i radykalne obrazoburstwo nadają pozór cnoty ekscentrycznym obyczajom”³⁸. „Burda” nieświadomie osiągała efekt komiczny, proponując żonom balansujących na krawędzi prawa finansistów „strój stylizowany na gangsterskim wizerunku Ala Capone”³⁹.

W latach 90. kapitalistę-awanturnika wyróżniały doskonale czytelne, wyraziste znaki. Świeżo nabyty status nie znosił subtelności i półśrodków. Masywna biżuteria musiała odznaczać się z daleka; białe skarpetki, noszone do garnituru, świadczyły o schludności i świątecznym szyku właściciela; dwurzędowy wełniany płaszcz nadawał sylwetce majestatu i masywności. Na prowincji *transformation chic* przybierał wszystkie barwy mitycznych tropików (z domieszką narodowego katolicyzmu): „Wąs obowiązkowo, pachnący wodą kolońską. Okulary jak doktorek, tylko złote. Złotą bransoletę na rękę i sygnet – z mojego lombardu niespłacone fanty. I chyba już nikt ich nie spłaci. He he! Jak mi przykro... Na szyi Najświętszą Panią Fatimską z lombardu, podobno poświęconą w Lourdes. [...] Marynarkę zieloną, z wywinętymi rękawami, żeby podszewkę w paski było widać i bransoletę oraz zegarek”⁴⁰. Co złośliwi literaci polscy widzą w tej potrzebie kulturowe atawizmy sięgające zwyczajów społeczeństw pierwotnych: „Spalony na pomarańczowo tors dźwiga masywny złoty łańcuch. Złote kajdany na łapach, srebrne sygnety na palcach. Czy to afrykański król który, wybiwszy do cna plemiennych przeciwników, ukrywa się przed haskim trybunałem w pozydowskiej kamienicy?”⁴¹.

³⁶ Por. P. Sarzyński, *Wrzask w przestrzeni. Dlaczego w Polsce jest tak brzydko?*, Warszawa 2012, s. 136.

³⁷ Por. B. Barber, *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantylizuje dorosłych i połyka obywateli*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2008, s. 89.

³⁸ Tamże, s. 89.

³⁹ „Burda”, 1992, nr 2, s. 82.

⁴⁰ M. Witkowski, dz. cyt., s. 20.

⁴¹ S. Shuty, dz. cyt., s. 81.

Grupa bezwzględnych, ale utrzymujących pozory praworządności finansistów, ukazana w *Młodych wilkach*, konwersuje w duchu Rzeczypospolitej szlacheckiej – „To będzie nasze księstwo pomorskie!”, „Wypijemy za naszą przyjaźń, za autostradę, za starą wiarę...”. To powrót do idei indywidualnego władztwa, szlachty na folwarkach. U kapitalistów wzbogaconych na handlu przy użyciu szczek (dosłownie i w przenośni) straszą na palcach groteskowe sygnety legitymizujące nieistniejące arystokratyczne tradycje. Słynący z wyrafinowanego elitaryzmu Jacek Dehnel tak przedstawia różnicę pomiędzy współczesnym dandysem w stylu retro a starzejącym się przedsiębiorcą wzbogaconym w czasach transformacji: „Różnice szły oczywiście dalej – prezes nosił obrączkę i zegarek od Cartiera (odkąd dowiedział się, że rolexy noszą tylko nowobogacy), Helsztyński – sygnet [...] i płaski, stary zegarek firmy, której nazwa Włosowi nic nie mówiła”⁴².

Do uniformu młodych wilków tamtego okresu należą również kurtki skórzane. Małgorzata Musierowicz, znana z hołdowania dawnym obyczajom i ostrej krytyki konsumpcjonizmu, w jednej ze swoich powieści następująco opisuje grupę dobrokiewiczów: „Wśród gości hotelu Merkury [...] przeważały wymalowane panie w jaskrawych, kusych strojach oraz różne inne indywidualia, za to wyraźnie dawał się odczuć brak ludzi wytwornych. Spora część klienteli składała się z młodych mężczyzn w dresach lub skórzanych kurtkach. [...] Bierz większą partię, bierz dziesięć kontenerów – doradzał komuś pleczysty trzydziestolatek ze złotym łańcuszkiem na nadgarstku, ubrany w lśniącą nowiutką kurtkę skórzaną”⁴³. Ta część garderoby należy do najsilniej nacechowanych znaczeniowo strojów w ogóle – nosili ją buntownicy na motocyklach, piloci, członkowie subkultur. Gdy okrywa plecy punka, rozdarcia, naszywki i ćwieki świadczą o indywidualnej więzi budowanej podczas długich wieczorów z igłą i nitką i szalonych ucieczek przed grupami skinheadów. Zawłaszczona przez biznesmena, lśniąca nowością, roztacza aurę zwierzęcej niemal siły. Gruba skóra układa się w fałdy podkreślające zarys ramion. Sugeruje łowiecką agresję. Odwołuje się do archetypu nonkonformisty w hollywoodzkim stylu: kowboja czy motocyklisty; manifestuje niezgodę na standardowy uniform biznesowy, czyli garnitur. Jednocześnie jest to bunt oswojony, wprzęgnięty w tryby konsumpcji. Podporządkowany jednemu zasadniczemu celowi – manifestacji świeżo nabytego bogactwa. Nawet dziś trudno tanio kupić umiłowaną przez narybek biznesu lat 90. kurtkę z grubej świńskiej skóry.

Niektórzy z komentatorów widzą w śmiałych rozwiązaniach stylistycznych cechujących uniform nuworysza głęboko uzasadnione psychologicznie mechanizmy odreagowywania estetycznej traumy. Przykładowo – wspomniane wcześniej mokasyny „z wisienkami” są znakiem sprzeciwu wobec ogromnych złotych klamer zdobiących często obuwie Edwarda Gierka⁴⁴. Ale warto zastanowić się, czy sarmackie egrety wysadzone drogimi kamieniami, złotogłów, pasy słuckie, szable w wykładanych drogimi kamieniami pochwach, ostentacyjny przepych i nielegal-

⁴² Jacek Dehnel, *Balzakiana*, Warszawa 2008, s. 228-229.

⁴³ M. Musierowicz, *Imieniny*, Poznań 1998, s. 127-128.

⁴⁴ Por. W. Kalicki, *Zachowuj się albo gin!*, „Książki. Magazyn do czytania” 2012, nr 3, s. 52.

ne przyjęcia na zamku Horeszków nie dowodzą, że zły smak jest odwiecznym dziedzictwem narodowym polskiej klasy posiadaczy.

„Blichtr jest *passé*. Obsypana cyrkoniami ostentacja czerwonych dywanów jest niemodna. Nadeszła epoka nowej skromności” – orzekł Karl Lagerfeld na początku obecnej dekady⁴⁵. Patrząc na ulice wielkich polskich miast, łatwo zauważyć, że nowy minimalizm – rozmaite odcienie szarości łączone z bielą i czernią; obszerne, jednokolorowe tuniki noszone do wąskich spodni, geometryczne ostre kroje i surowe, nieobrubione krawędzie – to jeden z najważniejszych nurtów w modzie ostatnich lat. Styl, który wynika z przesytu. Poza „wielkim ośrodkami” wciąż słychać syreni śpiew *glamouru* lat 90., wciąż docenia się uroki jarmarcznego romantyzmu, poetykę kolażu i atrakcyjność fotomontaży, a przede wszystkim poczucie, że wszystko wolno, jak w średniowieczny mięsopust. „Życie, to są chwile, chwile / Tak ulotne, jak motyle, / A zegar daje znak, / Nie zatrzymasz go i tak” – śpiewa wciąż koncertujący zespół Akcent. Baśniowy urok polskiej mody lat 90. zdaje się zastygać gdzieś w skrytych, w skrystalizowanych połyskliwych formach, niezmiennych jak stary plakat z Britney Spears, wiszący latami na ścianie dziewczęcego pokoju.

⁴⁵ N. Garcia, *Strategia stylu*, przeł. E. Basiak, Warszawa 2012, s. 29.

***Transformation chic. Contribution to semiotics of fashion
in the era of transition***

The subject of reflection in present article was Polish fashion in the era of transformation, examined as testimony to cultural and social changes as well as a proof of crystallization of new social, class and gender transformations. The first characteristic figure is “the modern woman of the 90s” – thus defined by economic advancement and also emancipatory attitude expressed among others in the formula of the era’s guidebooks. Media created another ideal: a model reader of “Burda” magazine; she was able to combine pining for European chic with economic thrift. Jolanta Kwaśniewska is confronted with these ideals herein.

Clothes, that were chosen by the changing society, were divided into two groups: “elitist” and “plebeian”. “Burda” belonged to the former. The “plebeian” current is represented in the transition period by the king of bazaar and the chav. The former exemplifies the carnival spirit and eclecticism of the `90s; the latter, the most characteristic class habitus of the decade within the meaning of Pierre Bourdieu. Equally crucial is combining the new inspirations with national traditions – most of all: longing for fantasy, independence and sumptuousness of the Sarmatians with longing for mythical America. The paper is concluded with a reflection on sartorial minimalism as a way to counter esthetic chaos of the transition period.