

VILNIAUS UNIVERSITETAS  
FILOLOGIJOS FAKULTETAS  
A. J. GREIMO SEMIOTIKOS IR LITERATŪROS TEORIJOS CENTRAS

Deimantė Bulbenkaitė

Semiotikos magistro studijų programa

**Moters idealo kūrimo strategija  
Juozo Statkevičiaus 2013 metų kolekciijoje**

magistro darbas

Darbo vadovė: dr. Jurgita Katkuvienė

Vilnius  
2023

## Turinys

Įvadas .....	3
Mada kaip kalba .....	5
Mada, bendruomenė ir individas.....	10
Mada ir kismas .....	13
Moters idealo ir įvaizdžio problematika madoje .....	17
Moters idealo kismas XX a. viduryje .....	20
Renesanso moters kostiumas ir mados dialektika.....	23
Barboros radvilaitės įvaizdis ir jo aksiologija.....	26
Andželikos Cholinos šokio spektaklio „Barbora Radvilaitė“ (2011 m.) Ir Juozo Statkevičiaus 2013 m. pavasario-vasaros aukštosios mados kolekcijos (2012 m.) santykis .....	32
Prasminės konstrukcijos Statkevičiaus kolekcijoje .....	35
Tekstas tekste, spektaklis mados pristatyme.....	40
Juozo Statkevičiaus 2013 m. pavasario-vasaros aukštosios mados kolekcijos moters idealo analizė .....	43
I segmentas: Barbaros Radvilaitės, Bonos Sforcos ir dvariškių kostiumai iš spektaklio „Barbora Radvilaitė“ .....	43
II segmentas: anatominis kostiumas .....	45
III segmentas: žingsnis į šiuolaikybę .....	46
IV segmentas: marškinių reikšmė .....	47
V segmentas: itališkasis Renesansas.....	48
VI segmentas: lietuviškasis segmentas .....	50
VII segmentas: ispaniškasis Renesansas.....	52
VIII segmentas: iškilmingoji dalis .....	53
IX segmentas: meistro šedevras ir pats meistras.....	54
Apibendrinimas .....	56
IŠVADOS .....	59
Literatūros sąrašas.....	61
Elektroniniai šaltiniai .....	62
Iliustracijų sąrašas .....	63
Summary .....	64

## Įvadas

Semiotika dar nuo XX a. vidurio mezga glaudų ryšį su mada bei jos istorija. Algirdas Julius Greimas 1948-aisiais apgynė daktaro disertaciją, kurioje analizavo 1830-ųjų madą bei jos žodyną. 1967 m. pasirodė prancūzo Rolando Barthes'o knyga „*Mados sistema*“, kurioje nagrinėti mados leidinių tekstai. Apie madą iš sociosemiotinės perspektyvos rašė Ericas Landowskis, aprangos svarbą pabrėžęs esė rinktinėje „Prasmė anapus teksto“, bandymų analizuoti mados prekių ženklų semiotiką būta ir Lietuvoje – 2017 m. magistro darbą „Netobulumo estetika madoje: „D.effect“ įvaizdžio atvejis“ Vilniaus universiteto A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centre apgynė Jekaterina Merežnikova-Beržanskienė. Vis tik į semiotinių analizių lauką retai patenka konkrečios mados kolekcijos, o ypač – kurtos Lietuvos mados dizainerių ar nagrinėjančios lietuviškos mados istoriją.

Magistro darbo tikslas – išanalizuoti žymaus Lietuvos mados bei teatro kostiumų dizainerio Juozo Statkevičiaus 2013-ųjų pavasario-vasaros aukštosios mados kolekciją, dedikuotą lietuviškajam Renesansui bei Barborai Radvilaitei. Keliami uždaviniai apžvelgti madą kaip reiškinių iš semiotinės perspektyvos, apžvelgti madą kaip kalbą, nagrinėti madą kaip įtampos šaltinį tarp individo ir bendruomenės, aprašyti mados santykį su laiku, aptarti moters įvaizdžio problematiką madoje, išnagrinėti moteriškos mados sampratą Renesanso epochoje, XX a. viduryje ir šiais laikais, išanalizuoti Barboros Radvilaitės atvaizdus ir jų analizę pasitelkti semiotiškai analizuojant Statkevičiaus kolekciją, kuri skirta XXI-ojo amžiaus klientui/ei, bet mezga dialogą su istorija, skirtingų jos laikotarpių – Renesanso bei šiandienos – reikšmių sistemomis, atskleisti kompleksiskai konstruojamą moters įvaizdį. Teorijos apžvalgos korpusą formavo Umberto Eco, Algirdo Juliaus Greimo, Rolando Barthes'o, Erico Landowskio, Jurijaus Lotmano tekstai, tyrinėjant Renesanso mados reikšmes ir dialektiką naudoti mados istorikų Valerie Steele, Rachel H. Kemper, Peter Steele Mary Ellen Roach, Joanne Bubolz Eicher tekstai, o gilinantį į Barboros Radvilaitės atvaizdus bei juose vaizduojamus kostiumus pravertė Zbignevo Kuchovičiaus, Marijos Matuškaitės, Raimondos Ragauskienės, Viktorijos Daujotytės sudaryti leidiniai.

Tiriant kolekcijoje atsiskleidžiančias reikšmes, svarbiu elementu tampa Barboros Radvilaitės biografija, legenda bei laikmečio kontekstas. Pastarasis taip pat demarkuoja šio magistro darbo problemą. Jame bus keliamas klausimas, ar kolekcijoje siekiama rekonstruoti renesansinius įvaizdžio tropus, ar jie interpretuojami jau kaip iš anksto permąstyti iš

šiuolaikybės perspektyvos. Dėl šios priežasties, analizėje svarbią vietą užima ir 2011 m. pastatytas Andželikos Cholinos šokio spektaklis „Barbora Radvilaitė“. Jam kostiumus taip pat kūrė Statkevičius, o kai kurie jų tapo ir kiek vėliau pristatytos kolekcijos dalimi. Ši sąsaja dar labiau įtvirtina kolekcijos ryšį su istorine Barbaros Radvilaitės figūra ir ją supančiais kontekstais.

Analizės objektu šią kolekciją (o jei tiksliau – moteriškus jos įvaizdžius, mat visą kolekciją sudaro daugiau nei šimtas įvaizdžių, skirtų tiek moterims, tiek vyrams) pasirinkau dėl to, Lietuvoje nėra įtvirtintos mados kolekcijų analizių tradicijos, taip pat retai keliami vertybiniai klausimai apie reikšmių sistemas mados kontekste; nėra reflektuojama, kokias reikšmių sistemas konstruoja atskiri mados dizaineriai pristatydami savo kolekcijas; kaip tose sistemose konstruojamas moters įvaizdis; kiek jis aktualus šiuolaikybės kontekste ir ką sako apie Statkevičiaus kūrybą.

Statkevičiaus kolekcija kaip analizės objektas pasirinkta dėl savo kompleksiško, jungiančio tiek istorinį, tiek šiuolaikinį kontekstus bei tiek individualaus, tiek ir valstybės įvaizdžio konotacijas. Tai leidžia atlikti daug skirtingų pūvių. Taip pat drįstu kelti naują hipotezę apie dizainerio kūrybą: Statkevičiaus 2013-ųjų kolekcija labiausiai paremta ne Renesansu ar šiuolaikinės moters įvaizdžio konstravimu, bet XX a. vidurio („auksinio aukštosios mados amžiaus“, kai kūrė Christianas Dioras, Hubertas de Givenchy, Cristobalis Balenciaga) sukurtais idealais ir vertėmis (kurie J. Statkevičiaus kūrybai padarė ir iki šiol daro milžinišką įtaką). Tai leidžia kelti klausimą, ar Statkevičius kuria madą interpretuodamas istoriją, ar vis tik kuria kostiumą, kuris neturi santykio su šiuolaikybe, nepabrėžia madai būtino kismo ir moters idealą konstruoja pagal jau atgyvenusias koncepcijas ir standartus.

## Mada kaip kalba

Madą kaip reiškinį semiotikos rėmuose galima nagrinėti neapsakomai įvairiai – ką parodo ir tai, kad mada domino (ir domina) skirtingų mokyklų ir požiūrių semiotikus. Mada gali būti palyginama su kalba kaip sistema, turinčia savo vidinę gramatiką, ji gali būti aprašoma kaip realioje situacijoje reikšmę produkuojantis socialinis reiškinys, kaip ideologija ar kaip atskiras kultūrinis arealas. Mados produktą (ar bet kokius materialius jos pasireiškimus) galima analizuoti pasitelkiant plastinės semiotikos instrumentarijų, o neišvengiamas mados ir kūno santykis leidžia galvoti ir apie fenomenologinę prieigą bei rūbą kaip kūno pratęsimą. Madą galima matyti kaip nuolatinį, dinamišką kismą, kuris neleidžia reikšmei „stabilizuotis“ ir nusistovėti, bet sykiu konkretų drabužį aprašyti kaip konkretų ženklą veikiančią sistemoje.

Mados tyrėjai madą neretai apibrėžia kaip estetinį aktą, o estetiškas aktas gali būti prilyginamas ir kalbėjimo aktui, mat turi reikšmę tik tada, kai turi ir atlikėją, ir auditoriją. Be to, estetiški aktai nesiranda vakuume, tad jų tvarka ir reikšmės neišvengiamai yra socialiai medijuotos. Pasak mados tyrėjų Mary Ellen Roach ir Joanne Bubold Eicher, galime madą „perskaityti“ kaip kalbą, kadangi nė vienas iš mūsų patys aprangos „neišradome“, tačiau naudojames jau iš anksto įsteigtu vestimentariniu instrumentarijumi (paskiri pasaulyje egzistuojantys drabužių tipai, iš kurių dėliojamos kolekcijos: kelnės, suknelės, sijonai, švarkeliai, marškiniai, jų porūšiai), kurių savitai patys interpretuojame, bet nieko naujo nereprezentuojame<sup>1</sup>.

Interpretuojant madą kaip kalbinę sistemą, jos raida ir formos priklauso nuo skirtingų faktorių: aplinkos išteklių, technologinės raidos, kultūrinių standartų, kurie nulemia ir mūsų suvokimą apie tai, kas gali būti laikoma gražu, priimtina, tinkama dėvėti priklausomai nuo aplinkybių. Verta pastebėti, kad mados kalboje egzistuoja skirtingi dialektai, galintys formuotis net greta esančiose socialinėse terpėse. Pavyzdžiui, nors mama ir paauglė dukra gyvendamos ir leisdamos laiką kartu daugeliu socialinių pjūvių priklausys tiems patiems sluoksniams ar kategorijoms (lytis, ekonominė padėtis, rasė, tautybė ir t.t.), jų požiūris į grožį, skonį, kasdienės aprangos standartą gali būti radikaliai skirtingas.

Apžvelgiant madą kaip kalbą svarbi ir kodo sąvoka. Kodą galima suvokti kaip normų sistemą, pagal kurią simbolių grupė paverčiama prasmingu pranešimu. Pastebima, kad kodas

---

<sup>1</sup> Mary Ellen Roach, Joanne Bubolz Eicher, „The Language of personal adornment“ in: *Fashion Theory A Reader*, New York: Routledge, 2007, p. 8.

ir pranešimas kartais gali atsidurti opozicijoje – kaip kad Ferdinando de Saussure'o aprašytame santykiyje tarp kalbos kaip sistemos ir individualizuoto kalbos realizavimo akto<sup>2</sup>. Semiotikoje (tiek struktūralistinės, tiek post-struktūralistinės krypties) kodas jau įgauna specifinę reikšmę, mat jau laikomas vienu iš, pavyzdžiui, kultūroje egzistuojančių „balsų“, kuris padeda austi pasakojimų tinklą, juo žymima kultūros reikšmių sistema, o per ją pasiekiami tikrovė<sup>3</sup>.

Umberto Eco pastebi, kad „kodo“ sąvoka itin artima post-struktūralistui Rolandui Barthes'ui, kuriam Eco net priskiria laurus už termino populiarumą septintajame XX a. dešimtmetyje<sup>4</sup>. Pasak Eco, Barthes'o tekstuose apie mados kalbą yra rašoma apie mados kodą, kuris turi tiek koreliacinių, tiek institucinių savybių: egzistuoja sistemiškos jungtys tarp skirtingų vestimentarinės eibės elementų, koreliacijos tarp drabužių ir socialinių veiksmų, tarp žodžių ir drabužių.

Prancūzas lingvistas, semiotikas, post-struktūralizmo krypties atstovas Rolandas Barthes'as tekste „Kalba ir kalbėjimas, apranga ir apsirengimas“<sup>5</sup> nagrinėja mados leidinių tekstus, aprašančius madingiausias sezono drabužius, spalvas, siluetus, ir radikaliai pegalvoja, kaip madą (o jei tiksliau – vestimentarinę sistemą) galima matyti kaip kalbą, turinčią aiškia savo gramatiką. Ieškodamas madai struktūruoti tinkamo modelio Barthes'as pasiūlo originalų, lingvistinį sprendimą - lingvisto Ferdinando de Saussure'o sukurtą kalbos modelį pritaikyti mados ir jos sistemos analizei.

Pasak Saussure'o, kalbą galima matyti kaip normatyvinį, nuo individo nepriklausantį kalbos elementų rezervą (kalba - *langue*) bei kaip individualų veiksmą, aktualizuojantį kalbos elementus (kalbėjimas – *parole*). Kalbėjimas taip pat yra aktualizuotas pasireiškimas to, kaip kalba funkcionuoja kaip idėja visuma (*langage*). Barthesas pasiūlo šį Saussure'o modelį mados kontekste taikyti taip<sup>6</sup>:

---

<sup>2</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1979.

<sup>3</sup> *Kodas. Avantekstas, lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas* [interaktyvus], [žiūrėta 2023 m. gegužės 22 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/kodas>

<sup>4</sup> Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. 186

<sup>5</sup> *Roland Barthes: The Language of Fashion*, ed. Andy Stafford, Michael Carter, London: Bloomsbury Academic, 2004, p. 8

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 9

**Apranga** (*dress, langue* atitikmuo): tai visas mados elementų rezervas, sociologinės ir istorinės mokslinės veiklos ir tyrimo objektas, visi egzistuojantys mados sistemos elementai, pagal kuriuos galima analizuoti socialinius aprangos komponentus: amžiaus grupes, lytis, klases, civilizacijos lygmenis, lokalizacija.

**Apsirengimas** (*dressing, parole* atitikmuo): tai motyvuotas, intencionalus individo pasirinkimas iš visų mados sistemos elementų aibės – aprangos. Apsirengimas mums parodo, kaip individas sau adaptuoja aprangos elementus, šis pasirinkimas gali turėti morfologinę, psichologinę, aplinkybinę reikšmę, bet, pasak Barthes'o, ne sociologinę. Noriu pabrėžti, kad lietuviškus vertimus (apranga, apsirengimas drabužiai) sugalvoti pabandžiau pati ir „apsirengimas“ man atrodo tinkamas dėl sangražos dalelytės, implikuojančios individo savarankišką veiksmą.

**Drabužiai** (*clothing, langage* atitikmuo): tai – jau visa apimanti drabužio idėja, patvirtinanti, kad apranga kaip dalykas mums yra suvokiama, mes ją naudojame ir joje ieškome tiek sistemiškumo, tiek sistemos elementus sau taikome individualiai. Trumpiau tariant – tai skėtinė idėja, kaip ir pati „kalba“ kaip reiškiny. Šią dalį vadinu „drabužiais“, nes tai geriausiai atitinka angliškąjį „clothing“ ir yra labai bendrinis terminas. Nors norėčiau galvoti, kad galbūt „aprangą“ ir „drabužius“ galėtume sukeisti vietomis, bet šikart logiškai skambėjo lietuviškai susieti „aprangą“ ir „apsirengimą“ kaip kažką bendro ir asmeniško, atskiriamo sangražos dalelyte.

Pasiūlęs šią sistemą, Barthesas gilinasi į tai, kaip madoje vyksta signifikacija (ženklinimas) ir kaip formuojasi, randasi reikšmės. Pasak Barthes'o, madoje signifikanto ir signifikato sankaba gali būti labai mobili<sup>7</sup> – geras pavyzdys gali būti vestuvinė suknelė, mat iki pat XIX a. pabaigos Vakaruose nebuvo tradicijos nuotakai vestuvių dieną dėvėti balto drabužio – dažnu atveju pasitarnaudavo puošniausias turimas apdaras, pažymintis progos išskirtinumą bei svarbą. Mados istorikai teigia, kad baltos nuotakos suknelės idėja į Vakarų Europos vetsimentarinę sistemą „įrašė“ Didžiosios Britanijos karalienė Viktorija, 1840-aisiais ištekėjusi už Saksonijos-Koburgo ir Gotos princo Alberto. Nors dažnai tikima, kad balta suknelė simbolizuoja nuotakos nekaltybę ir dėl to galvojama, kad tradicija yra sena, tai tėra stereotipas, o baltos suknelės išpopuliarėjo todėl, kad aukštos socialinės klasės nuotakos suskubo imituoti karališkųjų vestuvių atributus, taip pažymėdamos išsilavinimą,

---

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 13

savalaikiškumą, artimumą karališkajai šeimai<sup>8</sup>. Didžiosios Britanijos karališkosios šeimos vestuvės panašų efektą visuomenei turi iki šiol – kilmingųjų vestuvinė apranga diktuoja madas, mat yra matoma ir suvokiama kaip prabangos, gero skonio etalonas.

Vėl grįžtant prie Saussure verta prisiminti, kad reikšmių mokslas yra priskiriamas semiologijai. *Dress* – aprangos elementų visumos – negalime redukuoti iki dekoratyvinės ar apsauginės funkcijos, tad apranga yra privilegijuotas semiologinis laukas. Signifikacija, atliekama drabužiu, paverčia jį socialiniu objektu. Ir aprangoje galima atskirti indeksuojančius objektus nuo signifikuojančių.

Pirma siūlau trumpai aptarti, kad madoje yra indeksas – ženklas – signifikantas. Madoje ženklas nagrinėjamas dvejopai. Žiūrint iš istorinės perspektyvos, *dress* kaip ženklų visuma turi sąsajas su subjektyvia vidujybe: nagrinėjant individualius psichologinius pasirinkimus ir motyvacijas, kuriais naudojantis bandoma identifikuoti vestimentarinių pasirinkimų hierarchiją. Bet toks požiūris gan ribotas, nes psichologija retai kada vestimentarinius pasirinkimus sieja su psichine ar socialine visuma.

Antra kryptis – aprangą kaip ženklų sistemą nagrinėti iš psichoanalitinės perspektyvos, kur prasideda erotinės implikacijos, simbolinės interpretacijos. Bet tai jau ne semiotikos klausimai.

Dėl to natūraliai kyla klausimas dėl indekso/ženklo: ar vestimentarinė forma yra indeksas, sukurtas be jokių intencijų? Žvelgiant psichoanalitiškai, apsirengime visada dalyvauja nesąmoninga pasirinkimo dalis, kur kolektyvas ar individas aprangą mato kaip objektą, kurią nuskaitys kitas (grupė, superego ar analitikas). Psichoanalitikui apranga yra labiau reikšmė nei indeksas – cenzūra sukuria pamatą kontrolei socialinėje psichologijoje. O sublimacija yra ne kas kitas, kaip psichoanalitinė racionalizacijos versija. Tad galima manyti, kad psichoanalizės indentifikuojami ekvivalentai yra labiau išraiškos/ekspresijos faktoriai, o ne indeksai.

Barthesas teigia, kad reikšmė formuojasi apsirengimo momentu, kai individas iš aprangos eibės pasirenka sau elementus, juos įreikšmina siekdamas integruotis į visuomenę, komunikuoti, pavyzdžiui, jaunatviškumo, gero skonio, intelektualumo vertes. Dėmesio verta

---

<sup>8</sup> *Victoria and Albert Museum: The Victoria Connection* [interaktyvus], [žiūrėta 2023 m. gegužės 22 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.vam.ac.uk/articles/the-victoria-connection>.



Barthes mintis, kad nagrinėdami mados sistemą semiotiniu būdu turime bent kažkiek atsiriboti nuo istorijos – nes tiesioginio ekvivalento tarp superstruktūros (aprangos) bei infrastruktūros (istorijos) dažnai nebus. Be to, pati drabužio forma savaime nieko nesignifikuoja, nes formos yra baigtinės skaičiumi ir reikšmių turi begalybes (išimtis – labai reti žymintieji drabužiai, kaip Dovydo žvaigždė Antrojo pasaulinio karo metu ant žydų kilmės žmonių drabužių ar viduramžiais atitinkamomis spalvomis rengti psichiniai ligoniai – tai jau fizinės divizijos klausimai). Tik funkcijos – ne substancijos – gali nešti, pernešti reikšmes viešame diskurse.<sup>9</sup> Drabužių funkcijos kyla iš aksiologinių pagrindų, jie yra vertės, kurios yra liudininkės kūrybinės galios, kurią visuomenė turi prieš save pačią.

Pereinant prie Barthes'o mados leidinių tekstų analizės straipsnyje „Mėlyna spalva šiemet madinga: pastabos apie ženklinimo procesą mados kontekste“, autorius pastebi grynųjų jungčių tarp kuriamo signifikato ir signifikanto nebuvimą. Kai rašoma, kad mėlyna spalva šiemet madinga, tarsi implikuojama, kad signifikantas (mėlyna spalva) ir signifikatas (madinga) turi semantinę jungtį, bet ji niekuo nemotyvuota ir mados tekstų rėmuose net nemotyvuojama<sup>10</sup>. Madingumo reikšmę sukuria anapus kalbos egzistuojantys socialiniai mechanizmai, reikšmę įvirtinantys madingumo atsiradimo momente. Tai sutampa su Landowskio požiūriu, kad mada yra dinamiškas socialinis reiškiny, kurio reikšmės formuojasi ir bent trumpam įsitvirtina transformacijos proceso metu (mėlynai spalvai tampant populiariai sakome, kad ji madinga, bet vos tą pasakome – ji jau tarsi kiek pasenusi ir nebemadinga).

Barthes teigia, kad mados sistema galbūt net artima fonologijos mokslui, nes drabužių reikšmės randasi ne pabaigtuose izoliuotuose daiktuose, bet jų funkcijose, opozicijose, suderinamume. Kaip ir fonologijoje, vestimentarinį kontinuumą turėtume ištestuoti izoliuodami vienetus, kurie iš tiesų turi reikšmę (semos arba, kaip sako Barthes, vestemos): ar ant švarko prisiuvus odines sagas jis įgauna naują reikšmę? Jei kas ir turi reikšmę, tai nebent paprastų ir odinių sagų opozicija. Reikšmingumą pasiekti galima ir kuriant naujus kombinatorinius variantus ar funkcijas, pavyzdžiui, klausiant, kokią reikšmę formuoja trio tvidas-odinės sagos – žiebtuvėlio kišenė. Reikšmę kurti gali ir kažkokio elemento nebuvimas, pavyzdžiui, kaklaraiščio neryšėjimas prie kostiumo.

---

<sup>9</sup> Roland Barthes: *The Language of Fashion*, ed. Andy Stafford, Michael Carter, London: Bloomsbury Academic, 2004, p. 27

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 38

Svarbu tai, kad universalių signifikatų (jaunatviškumas, intelektualumas) signifikantai yra labai abstraktūs ir mobilūs, formos nėra ikoniškos, bet be signifikato ir signifikanto normatyvumo visa mados sistema netektų reikšmės. Tai turbūt reiškia, kad drabužio semiologija yra labiau ne leksinė, bet sintaksinė, nes reikšmė nėra nei motyvuota, nei koduota kažkokios labai aiškios ir seniai pripažintos gramatikos. Ypač šiais laikais, kai radikalčiai keičiasi mados lytiškumas bei supratimas, kas yra tinkama, normalu, priimtina skirtinguose kontekstuose, o tai natūraliai veda prie klausimo, kaip mada gali kelti įtampas tarp individo ir bendruomenės, kaip mūsų individualų santykį su mada veikia supantis socialinis kontekstas.

## Mada, bendruomenė ir individas

Žengiant į mados kaip reiškinio nagrinėjimą kultūros lauke verta pradėti nuo mados kaip išraiškos, žyminčios individo ir bendruomenės, aplinkos santykį. Kaip pažymi nemažai mados tyrinėtojų, individo išorė atspindi ne vieną ženklų sistemą. Žvelgiant į aprangą galima spręsti apie socialinę diferenciaciją, lytį, amžiaus grupę, erotinę charakteristiką, charakterio ypatybes, socialinius vaidmenis<sup>11</sup>. Mada yra taip pat yra socialinių, ekonominių, politinių bei kultūrinių pasikeitimų atspindys, taip pat ji išreiškia modernumą ir simbolizuoja atitinkamo istorinio laikotarpio dvasią<sup>12</sup>.

Roach ir Eicher pastebi, kad individo apranga gali atskleisti jo norą kurti santykį su bendruomene – kartais atskleidžiant savo jausenas, o kartais specialiai jas slepiančias. Tyrėjos atkreipia dėmesį į patį persirengimo veiksmą, kuris gali būti vykdomas siekiant pakeisti savo jauseną keičiantis aplinkybėms (pavyzdžiui, po darbo keliaujant į restoraną), kompanijai (ateinant svečiams persirengiama norint paslėpti, pavyzdžiui, depresyvią būseną), lūkesčiams (einant į ištaigingą renginį, kurio kvietime nurodytas konkretus aprangos kodas)<sup>13</sup>. Visos šios aplinkybės susijusios su interakcijomis su bendruomene ir persirengimo veiksmas vykdomas siekiant pritapti, atitikti socialines normas.

---

<sup>11</sup> Jūratė Svičiulienė, „Mada kaip ženklų ir simbolių sistema“ in: *Tekstai ir kontekstai: transformacijų sklaida*, 2007, Kaunas: Vilniaus universiteto Kauno humanitarinis fakultetas, p. 51

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 52

<sup>13</sup> Mary Ellen Roach, Joanne Bubolz Eicher, „The Language of personal adornment“ in: *Fashion Theory A Reader*, New York: Routledge, 2007, p. 9

Apranga gali veikti ir kaip diferencijuojantis elementas, kuris tyčia pasirenkamas taip, kad individas parodytų, paryškintų savo skirtumą nuo kitų visuomenės narių. Nors visi apsirengimo taisyklių išmokstame būdami bendruomenėje, daugiau dėmesio į aprangą kreipiantys žmonės siekia sukurti balansą tarp išvaizdos, kuri būtų priimtina bendruomenės ribose, ir išskirtinumo. Roach ir Eicher kaip vieną dažniausių išskirtinumo faktorių nurodo retumą – jei tiksliau, drabužius, kurie yra išskirtiniai, nes yra arba itin brangūs (neprieinami daugeliui), arba vienetiniai. Retumą signifikuoti gali ir drabužio naujumas – ypač jei jis atspindi pačias naujausias tendencijas, kurių platesnė bendruomenė dar nepriėmė ir sau nepritaikė.

Apie drabužius literatūroje kaip intersubjektyvaus santykio elementą rašo literatūros tyrėja Dalia Satkauskytė, straipsnyje „Aprangos kodas subjektyvumo raiškoje“ pastebinti, kad aprangos tyrinėjimas neišvengiamai susijęs su sociologiniu aspektu. To pavyzdį Satkauskytė atranda Viduramžių literatūroje, kurioje ji išskiria aprangos ir mitybos kodus, kurie nurodo personažų padėtį visuomenėje, simbolizuodavo intrigos situacijos, paryškindavo išmonės momentus<sup>14</sup>.

Nagrinėdamas mados santykį su individu bei bendruomene, prancūzas semiotikas ir A. J. Greimo mokinys Ericas Landowskis fiksuoja kelis prieštarigus mados aspektus. Pirmasis – tai socialinių grupių segmentavimo, atskyrimo aspektas, išryškinantis skirtumus tarp socialinių klasių, tarp „toną nustatančio“ elito, kuris pirmasis sau adaptuoja naujausias mados tendencijas, iki žmonių, kurie su mada neturi nieko bendro ar tarsi egzistuoja už mados įgeidžių ribų.<sup>15</sup> Tai, kas priimtina vienoje socialinėje grupėje, nebus priimtina kitoje. Geras pavyzdys – subkultūros, jų atstovai bei grupių viduje nustatomos nerašytos aprangos taisyklės, formuojančios tam tikrą *habitus* – vidinę sistemos tvarką, buvimo taisyklės. Tai ypač pasimato įvairių subkultūrų atvejais. Pavydžiui, vadinamieji gotai rengiasi juodai, pankai visus drabužius plėšo ir dekoruoja kniedėmis, riedlentininkai turi kelis batelių modelius, kurie priimtini jų kultūroje. Kartais bandoma šiuos grupių pasirinkimus racionalizuoti funkciškai (pavydžiui, koks bato padas tinkamiausias atliekant triukus su riedlente), bet dažniausiai pasirinkimai būna nulemiami estetinių motyvų.

---

<sup>14</sup> Dalia Satkauskytė, *Subjektyvumo profiliai lietuvių literatūroje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2008, p. 44

<sup>15</sup> Eric Landowski, *Presences de l'autre, Essais de socio-sémiotique II*, Paris: P.U.F., 1997, p. 93

Visai priešingas mados aspektas, irgi išskiriamas Landowskio, yra subjektyvus individo noras išsiskirti, kurti savo tapatybę. Žaisdami su jau egzistuojančiais mados sistemos elementais, naujai interpretuodami juos bei kurdami naujas kombinacijas steigiamame savo unikalumą ir individualumą, sykiu užčiuopdami save dabartyje. Kiek anksčiau jau rašyta apie tai, kad mada individui leidžia pajauti santykį su laiku (nesu tai, kas buvau vakar, todėl ir apsirengiu kiek kitaip), bet kartu padeda ir keliauti per laiką nuolat permąstant save kaip kintantį, vienas taisykles priimančią ir kitas atmetantį asmenį.<sup>16</sup>

Norisi paliesti ir kitą aspektą mados bei individo santykiuje – mados dizainerio rolę. Būdamas vienas asmuo, mados dizaineris, pasak Landowskio, siekia iš visko, kas jau žinoma ir matyta, sukurti kažką naujo ir netikėto. Landowskis šį dizainerio, dirbančio mados namuose, darbo bruožą lygina su politinės partijos: svarbu nepamesti savito braižo, dėl kurio pritraukiama ir išlaikoma auditorija, bet būtina visad keistis ir demonstruoti galimybę atsinaujinti<sup>17</sup>. Taip pat įdomu ir tai, kad būdamas vienas dizaineris turi galvoti, kas patiktų masei ar bent nemažai bendruomenei, perkančiai jo kūrinius. Čia persidengia ir siekis individualiai interpretuoti mados sistemoje egzistuojančius elementus (sukurti naują švarkelį), ir organizuoti visuomenę (šis naujas švarkelis patiks/bus perkamas tik turtingų ponių, gyvenančių mieste ir darbe dėvinčių kostiumėlius – ir tik šios ponios supras šio švarkelio naujumą, madingumą bei jį pirks ir dėvės).

Verta pastebėti tai, kad madą kaip socialinį reiškinį yra vertinęs ir Barthes'as. Pasak jo, kiekvienas madą interpretuojame savaip bei savarankiškai renkamės iš eibės drabužių, ką dėvėsime tądien, bet sykiu autorius kreipia dėmesį į tai, kaip individualūs pasirinkimai yra matomi kaip „norminiai“, kaip paisaintys mados ar bendruomenės taisyklių. „Net jeigu mada turi individualios saviraiškos alibi, ji vis tiek yra masinis fenomenas, išryškinantis įtampas tarp individo ir visuomenės, tai reguliuojanti institucija.“<sup>18</sup> Sekant Barthes'o mintimi, net dendžiai, einantys mados priešakyje ir pirmieji prisijaukinantys drąsiausias tendencijas, tarpusavyje yra panašūs ir taip kuria bendruomenę<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 98

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 101

<sup>18</sup> *Roland Barthes: The Language of Fashion*, ed. Andy Stafford, Michael Carter, London: Bloomsbury Academic, 2004, p. 63

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 64

Nagrinėjant madą kaip kalbą XXI a. susiduriama su klausimu, ar masinės gamybos ir masinių medijų amžiuje įmanoma išties individuali išraiška, ar kaip tik jos būdų kaip niekada daug<sup>20</sup>. Vis tik plačiai paplitusi masinė gamyba nepanaikina galimybių rengtis išskirtinai – taip, ji nustato kai kuriuos apribojimus (pavyzdžiui, patogų standartiškai gaminti tam tikrų dydžių ir siluetų drabužius), tačiau didelė gamybos apimtis leidžia greitai ir patogiai įsigyti bei tarpusavyje derinti įvairių spalvų, raštų, kirpimų apdarus. Tiesa, Roach ir Eicher pastebi, kad „kai kuriems mados stebėtojams tokia įvairovė gali pasirodyti paini, mat komunikacinis apsirengimo efektyvumas menksta, nes galimų aprangos variacijų nuolat daugėja“.

## Mada ir kismas

1824-aisiais italas filosofas Giacomo Leopardi parašė tekstą „Dialogas tarp mados ir mirties“, kuriame mada kalbasi su mirtimi ir sakosi esanti šios sesuo. Mirtis į mados pareiškimą reaguoja skeptiškai, tačiau tekste mada mirčiai įrodo, kad nuolat žmogų kankina ir veda link mirties/nykimo. Mada mirčiai pasakoja apie tai, kaip savo įgeidžiais kankina kūną spausdama jį į madingą drabužį, mažą nepatogų batelį, dėl grožio verčia žmones randais nusėti savo odą, madingai apsirengus iš šalčio drebėti. Kaip visi paklūsta mirčiai, taip pat paklūsta ir madai – o abi galų gale nusineša gyvybes.<sup>21</sup> Rašydamas apie mados ir mirties santykį Leopardi ne tik sukuria žaismingą (ir teisingą) paralelę, bet ir patikina, kad mada yra neišvengiamai susijusi su laiku ir nenugalima jo tėkme.

Kultūros semiotikas Jurijus Lotmanas madą apibrėžia kaip natūralią dinamiškos kultūros dalį, kuriai įtaką daro susidūrimai su kitomis kultūromis. Pasak Lotmano, mada veikia kaip kultūrinio progreso, virsmų katalizatorius ir metronomas, net jeigu pasirodo netikėtai, būna aktuali trumpą laiką ir po to dingsta ar po savęs palieka tik nežymius pėdsakus<sup>22</sup>. Lotmanas pabrėžia ir tai, kad mada geba įnešti dinamikos į tas gyvenimo sferas, kuriose kismo, dinamiškumo atrodo nedaug<sup>23</sup>. Pavyzdžiui, bažnytinė apranga ar ritualiniai valstybės vadovų

---

<sup>20</sup> Mary Ellen Roach, Joanne Bubolz Eicher, „The Language of personal adornment“ in: *Fashion Theory A Reader*, New York: Routledge, 2007, p. 10.

<sup>21</sup> Giacomo Leopardi, *Dialogue Between Fashion and Death* [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą: [http://leopardi.letteraturaoperaomnia.org/translate\\_english/leopardi\\_dialogue\\_between\\_fashion\\_and\\_death.html](http://leopardi.letteraturaoperaomnia.org/translate_english/leopardi_dialogue_between_fashion_and_death.html)

<sup>22</sup> Juri Lotman, *Culture and Explosion*, New York: Mouton de Gruyter, 2009, p. 134

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 79

drabužiai, rodos, nekinta ir yra sąlygojami griežtų tradicijų ar reglamento, bet vis tiek drabužio matmenyje dinamikos gali įnešti drabužio santykis su laiku ir verte (paveldėtas, senas ritualinis apdaras).

Pasak Lotmano, nuolatinė mados kaita yra dinamiškos socialinės struktūros požymis ir dėl to naujausia mada dažnai vertinama ar apibrėžiama kaip „keista“, „kaprizinga“, net „nekasdieniška“. Dėl to mada matoma kaip nemotyvuotas reiškinys (kodėl ji išvis kinta?) ir yra laikoma judančia savavališkai. Greitėjantis mados judėjimas yra susijęs su jį inicijuojančios asmenybės vaidmens striprėjimu dinamiškų pokyčių procese. Tai paryškina mintis, kad aprangos kultūros erdvėje nuolat vyksta kova tarp polinkio į stabilumą (tradicijos, moralinė, įpročiai, istoriniai ir religiniai sumetimai) ir priešingos krypties, vedančios į naujumą, net ekscentriškumą – tą, kas ir yra mada<sup>24</sup>. Dėl to madą ir galima matyti kaip nuolatinį kismą, nemotyvuotų naujovių įsikūnijimą, naujoviškos kūrybos sferą.

Pasak Landowskio, madą socialiaame kontekste galima lyginti su politika, mat abu reiškiniai yra glaudžiai susiję su visuomenės noru keistis, transformuoti dabartį į ateitį, iš kurios tikimasi aiškaus progreso: „Norėti pokyčio, jį priimti, su juo gyventi, jo trokšti reiškia ne tik stovėti kismo akivaizdoje ar pasyviai stebint reiškinį, kuriuos norėtume patobulinti. Tai – savarankiškas pasirinkimas determinuotai žengti į ateitį, sykiu pagaunant save dabartyje, tiek individualiai, tiek kolektyviai patiriant galimybę keisti tai, kas dar laukia. Kiek paradoksalu, kad būtent pats pokytis – tas, kurio laukiama, trokštama ir tikimasi – tampa identiteta, asmenybę kuriančiu reiškinium.“<sup>25</sup>

Landowskis priduria, kad madą (kaip ir politiką) galima matyti santykyje su jau egzistuojančia pasirinkimų, skoniu, nuomonių sistema, tad pokytis dažniausiai nebūna netikėtas. Kas kuria naujas reikšmes tai dinamika, egzistuojanti sistemos viduje: „Nuolat perkonstruojant ir iš naujo suteikiant reikšmes jau pažįstamoms beveik arbitrarioms formoms matome, kad jomis manipuluojanti bendruomenė ar net individas kaskart iš naujo save atranda ir kuria skirtumą nuo to, kas egzistuoja greta ar praecityje.“<sup>26</sup> Kitaip tariant, naujos reikšmės produkuojamos iš jau pažįstamų, bet naujai interpretuojamų, apžaidžiamų sistemos elementų, kurie patys savaime ypatingos nusistovėjusios reikšmės neturi, bet ją įgauna būtent

---

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 80

<sup>25</sup> Eric Landowski, *Presences de l'autre, Essais de socio-sémiotique II*, Paris: P.U.F., 1997, p. 92

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 94

savalaikiame kontekste. Mados dinamiškumas, nuolatinis kismas ir skatinimas su ja „žaisti“ (ši žodį vartoja ir Landowskis) neleidžia madai nusistovėti.

Nors Landowskio tekstas rašytas 1997-aisiais, šis reikšmės „nenuisistovėjimo“ aspektas itin aktualus šiandien – ypač kai mados tendencijos kinta nebe kas pusmetį (ką leido sezonų sistema ir du kartus per metus vykstančios mados savaitės), o beveik kas savaitę. Ši pagreitį lemia socialiniuose tinkluose besiformuojančios mikrotendencijos, mados produktų žema kaina ir globalus prieinamumas, mados pavertimas vizualiu, greitai suvartojamu reklaminiu turiniu. Reikšmei nėra laiko nusistovėti, vienintelis svarbus reikšminis aspektas yra naujumas, vejantis kitą naują tendenciją. Tai užkerta kelią refleksijai (apgalvojimui, kas buvo madinga ir kas iš to galėtų išaugti ateityje, koks pokytis mums kažką pasakytų apie mus pačius) bei iš vartotojo (ar analitiko) atima galimybę pokyčio nuoširdžiai laukti – šiandien madingas daiktas nespėja atsibosti, vietoje jo rytoj jau bus reklamuojamas kitas. Dėl to aktualus ir Landowskio pastebėtas mados arbitralumas – „madingas“ įvaizdis vis dažniau yra niekuo nemotyvuotas, nes vidinė mados sistemos dinamika net nesukuria pauzės, kurioje reikšmė ar reiškiniai galėtų formuotis. Mada yra įstrigusi amžinoje transformacijos būsenoje be pertraukų ir pati transformacija tampa esmine reikšme.

Landowskis labai taikliai ir įdomiai pastebi, kad mada leidžia pajauti laiką, kuriame gyvename, užčiuopti jo tėkmę<sup>27</sup>, ženklina ir socialinio gyvenimo ritmą, kolektyvinį tapimą kažkuo nauju<sup>28</sup>. Santykyje su laiku mada leidžia formuotis reikšmei per skirtumą, nes žinome, kas esame, tik per skirtumą nuo to, kas buvome<sup>29</sup>. Pasak Landowskio, kintančios mados pagalba kuriame santykį tiek su dabartimi, tiek su praeitimi. Autorius pateikia įdomų pavyzdį: žiūrėdami senus filmus ar reklamas matome žmones iš praeities, kurių nepažįstame, ir matome jų drabužius, kurie šiandien atrodo keisti, nebemadingi, gal net nefunkcionalūs. Vis tik būtent per pačią idėją, kad kažkas tada buvo madinga, o dabar madingi jau kiti dalykai, praeities medžiagoje (filme, reklamoje) atpažįstame ir save. Praeityje žmonės domėjosi mada ir rengėsi pagal tai, kas tuomet buvo priimtina<sup>30</sup>. Šiandien žmonės daro tą patį. Nors išraiška skiriasi, pats veiksmas (rengimasis madingai, net noras atrodyti madingai) tuo pačiu ir pažymi laiko tėkmę,

---

<sup>27</sup> Eric Landowski, *Presences de l'autre, Essais de socio-sémiotique II*, Paris: P.U.F., 1997, p. 93

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 97

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 103

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 104

ir parodo, kad niekas niekada nesikeičia – tarsi patvirtinant pasakymą „vienintelis pastovus dalykas gyvenime yra pokytis“.

Landowskis apie laiką kalba ir aptardamas patį kismą: „Kalbant logiškai, pokyčio idėja visad turi du esminius aspektus. Visų pirma tai yra kažko pabaiga, mirtis, sunykimas, o sykiu – kažko naujo atsiradimas ar pradžia.“<sup>31</sup> Vienai mados tendencijai išeinant nelieka vakuomo – ją iškart užima kita. Dėl to pats pokytis savaime yra tuščias, nieko netalpinantis, tik skirtis, žymi pabaigą ir pradžia. Nors prieš tai rašė apie madą kaip galimybę pajauti dabartį, svarstydamas apie mūsų visų išgyvenamą natūralų laiką Landowskis iškelia naują klausimą: ar gali būti taip, dabartį suprantame tik tuomet, kai jaučiame kažką besibaigiant ir kažką naujo atsirandant?<sup>32</sup> Nors tai skamba kiek katastrofiškai (paties Landowskio žodis), autorius siūlo tris socialinio laiko permąstymo etapus, artimai susijusius su mada ir pokyčiu:

1 – Inchoatyvinis ritualas, kai džiaugiamės pradžia negalvodami apie pabaigą. Pavyzdys: naujųjų metų išvakarės, kai susirenkame laukti naujų metų pradžios, o ne apverkti senųjų pabaigos.

2 – Sukuriama pokyčio reikšmė, nes džiaugiamės atėjusiais naujais metais, nors kol kas jie neturi jokios kitos reikšmės be savo naujumo – juk niekas dar neįvyko, nežinome, metai bus geri ar blogi, bet naujumą švenčiame.

3 – Realus pokyčio nebuvimas, nes prieš vidurnaktį ir po pasikeičia tik skaičius, bet realiai niekas – net orai!<sup>33</sup>

Landowskis teigia, kad lygiai tokiu pačiu (trečiuoju?) principu veikia ir mada, kuri yra „švenčiama“ ir garbinama ne dėl sukeliama realaus pokyčio, o tik dėl naujumo be jokių kitų parametru faktinio pasikeitimo. Jeigu vieną sezoną madingas švarkas su auksinėmis sagomis, o kitą – su vėžlio kiauto rašto, realaus pokyčio pasaulyje, realios transformacijos kaip ir nėra, bet patį naujumą vertiname kaip reikšmingą. Autorius būtent naujumo norą vadina aktualiū tiek mados, tiek politikos virsmo kontekste: naujumo mums reikia ne tiek dėl pokyčio, kiek dėl to, kad pavargome nuo to paties/dominuojančio vaizdo ar partijos ar pareiškimų ar drabužių.<sup>34</sup> Vis tik naujumas konstruojamas gali būti ir per sugrižtančią estetiką – neretai teigiame, kad į

---

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 107

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 108

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 110

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 115



madą kažkas ne tik „ateina“, bet ir „sugrįžta“, mados kūrėjai vėl randa aktualių pasakojimų ar vizualinių elementų, kurie istorinius kontekstus priartina prie šiuolaikybės aktualijų<sup>35</sup>.

Barthes'as teigia, kad vestimentarinėje sistemoje reikšmė labai glaudžiai susijusi su istoriniu kontekstu, net glaudžiau nei kalba<sup>36</sup> – mat istoriniai įvykiai gali greitai sugriauti sistemą, bet, priešingai nei kalba, mados sistema greičiau susiformuoja iš naujo. Geras to pavyzdys – Rusijos pradėtas karas Ukrainoje, dėl kurio dėvėti kamufliažą ar Rusijos vėliavos spalvas tapo *faux pas*, bet Ukrainos vėliavos spalvos tapo svarbiu bei labai populiariu aprangos akcentu. Taip pat Barthes'as laiką apgalvoja svarstydamas, kaip kažkas tampa madinga – jis fiksuoja pokytį tarp individualaus apsirengimo kaip pradedančio mados tendenciją ir kažkokio stiliaus įsivyravimo drabužių kultūroje<sup>37</sup>. Pavyzdys: vienas žmogus, kurio išvaizda žavisi daug kitų žmonių, pradeda nešioti džinsinį paltą. Per pusę metų pastebime, kad vis daugiau žmonių gatvėje dėvi džinsinius paltus – jie tampa madingi, priimtini, normalūs. Pasak Bartheso, būtent per šį laiką džinsinis paltas įgauna madingumo vertę/reikšmę. Panaši kismo struktūra veikia ir kalbant ne tik apie paskirų tendencijų atsiradimą, bet ir grožio, išvaizdos standartų formavimąsi bendruomenėje, neretai ir per lytiškumo prizmę.

## Moters idealo ir įvaizdžio problematika madoje

Remiantis sudėliotu teoriniu pagrindu verta pereiti prie moters įvaizdžio problematikos madoje, kuri susijusi tiek su individo-bendruomenės santykio įtampa, tiek su nuolatinio kismu ir poreikiu jį užčiuopti, tiek su mados (vestimentarinės sistemos) gramatika, kuri moteriškoje madoje einant laikui plėtėsi bei įgalino moteris savo įvaizdį formuoti naujais būdais, geriau atskleidžiant individualumą.

Vieni iš pirmųjų Vakaruose mados istoriją per lytiškumo prizmę nagrinėjusių tyrėjų buvo britai C. Willettas ir Phillis Cunningtonai, XIX a. pabaigoje – XX a. viduryje gyvenę pasiturintys britai medikai, aistringai kolekcionavę istorinius mados artefaktus, juos kruopščiai katalogavę bei rinkę literatūrą apie mados istoriją. Juos paminėti svarbu dėl to, kad pora atskirai

---

<sup>35</sup> Walter Benjamin, *Nušvitimai*, iš anglų k. vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005, p. 220

<sup>36</sup> Roland Barthes: *The Language of Fashion*, ed. Andy Stafford, Michael Carter, London: Bloomsbury Academic, 2004, p. 14

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 10

nagrinėjo vyriško ir moteriško kostiumo virsmus Vakarų Europoje, savo tyrimus pildė ištraukomis iš tyrinėjamo laikotarpio literatūros, meno, istorijos veikalų, bendradarbiavo su kolegomis Vokietijoje bei Prancūzijoje. Cunningtonai buvo vieni pirmųjų, moterišką madą apžvelgę iš psichoseksualinės perspektyvos, tam skyrė penkis išleistus veikalus, tarp kurių žinomiausias – 1941-ųjų „Why Women Wear Clothes“. Jame autoriai rašė, kad madą aktualu nagrinėti ne per individo, bet masinės psichologijos prizmę<sup>38</sup>.

Tai, kaip Cunningtonai žvelgė į moteriškos mados analizę, labai gerai iliustruoja moteriškos mados problematiką iki pat XX a. antrosios pusės vidurio: pasak Cunningtonų, moterų aprangos pasirinkimus visais laikais lėmė jų „instinktyvūs požiūriai“ (angl. „attitudes“), kurie dažniausiai buvo susiję arba su seksualine trauka, arba bandos instinktu. Pavyzdžiui, 1870-ųjų pakietinimas, segimas nugarinėje sijono dalyje, pasak Cunningtonų buvo įkvėptas poravimosi instinkto, o 1880-ųjų sijonai – motiniškų instinktų. Cunningtonai rašė ir apie viliojimą, seksualumą, poreikį susirasti vyriškos lyties partnerį. Cunningtonų knygos laikytos moksliniais šaltiniais iki pat XX a. devintojo dešimtmečio, kai feministinės kritikos banga nulėmė Cunningtonams adresuotą kritiką apie „pasenusį seksizmą“<sup>39</sup>. Tai parodo, kad į moterišką įvaizdį žvelgti kiek akademiškiau, atsiribojus nuo socialinių moters rolių pradėta palyginti neseniai.

Žvelgiant į moters įvaizdžio konstravimą iš šiuolaikinės perspektyvos, didžiausia problematinė įtampa kyla tada, kai moteriai priskiriamas dvigubas vaidmuo visuomenėje: kaip madą sekti turinčio asmens ir pavaldžiosios lyties. Keletą pastarųjų šimtmečių moda ir puošnumas daugiausia buvo priskiriami kaip moterims artimesni, svarbesni reiškiniai, tad rūpinimasis savo išvaizda, apranga ir jos reikšmė iki dabar dažnai matomi kaip pavaldumo, paklusnumo išraiškos. Šiame diskurse vyriška apranga dalyvauja mažiau: dar XIX a. amerikietis sociologas ir ekonomistas Thosteinas Veblenas knygoje „The Theory of the Leisure Class“ rašė, kad vyriškos ir moteriškos mados sferos egzistuoja atskirai, nes moteriškas drabužis yra priverstinio laisvalaikio objektas (nes moterys nedalyvauja darbo rinkoje), o vyriškas – galios simbolis. Rūpinimasis kūnu ir išvaizda buvo laikomi įgimtais moteriškais

---

<sup>38</sup> C. W. Cunnington. *Why Women Wear Clothes*. London: Faber and Faber, Ltd., 1941

<sup>39</sup> Valerie Steele. *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume I*. Farmington Hills MI: Charles Scribner's Sons; 2005. p. 329

užsiėmimais, tad buvo sukurtas visuomenės modelis, kuriame atviras domėjimasis apranga reiškė moteriškumą<sup>40</sup>.

Toks požiūris į lytims priskiriamus vaidmenis bei socialinius atributus nulėmė, kad XVIII-XIX a. sandūroje vyriška apranga Vakaruose tapo itin konservatyvi, suvienodinta ir net kiek uniforminė (klasikinis kostiumas). Išimčių, kai būtent tarp vyrų įvaizdis konstruotas su dideliu atidumu ir jautrumu grožiui, būta nedaug, ryškiausia – XIX a. pabaigos estetai bei dendžiai, apsirengimą pavertę socialiniu ritualu<sup>41</sup>.

Lyčių vaidmenų išraiškų skirtumą madoje galima pastebėti nagrinėjant daugelį istorinių laikotarpių, tačiau ryškia vyriškumo ir moteriškumo atskirtį dažnai nulemdavo socialinė klasė, amžius, ekonominė padėtis, tautybė. Madingas, įdomus drabužis dažnai buvo aukštesnio socialinio sluoksnio privilegija. Vyro ir moters idealo interpretacijos persmelkė ir vizualines ir literatūrines žmogaus kūno interpretacijas, kurios nuo pat Viduramžių išliko gan stabilios, atkartojančius lyčių vaidmenis socialinėje, ekonominėje plotmėje: vyrišką idealą reiškė proporcija, jėga, kilnumas ir drąsa, moterišką – mažas kūno dydis, subtilumas, spalvingumas.<sup>42</sup>

Šio darbo kontekste yra svarbu dėmesį atkreipti būtent į moters idealo konstravimą mados istorijoje bei šiais laikais. Verta patikslinti, kad šio teksto rėmuose moterimi laikysime žmogų, kuris identifikuoja ir yra identifikuojamas (pavyzdžiui, mados dizainerių) kaip moteris, dėvi tradiciškai moterims skirtus drabužius. Rašant apie moters išvaizdos idealą omenyje turima tai, ką visuomenė laiko ir identifikuoja kaip gražią, socialines, kultūrines normas atitinkančią moterį. Kūno idealas – tai kūno dydis, amžius ir fizinių savybių derinys, kurį visuomenė laiko geidžiamu. Pavyzdžiui, XXI a. Vakarų kultūroje moters kūno idealas pabrėžia jaunatviškumą, lieknumą, atletiškumą. Su tuo susijęs ir mados industrijoje konstruojamas idealas, mat mados dizaineriai idealios moters drabužius kuria būtent atsižvelgdami į kūno idealą – drabužiai net konstruojami taip, kad geriausiai atrodytų ant liekno, aukšto kūno. Atitinkamai buvo ir žvelgiant į mados istoriją, nes proporcija, iškirpimai, kūno atidengimai ar formos manipuliacijos buvo kuriamos atsižvelgiant į tai, kas yra laikoma idealu. Kartais drabužiais stengiamasi neidealų kūną priartinti prie idealo, kuris retsykiais fiziškai net neegzistuoja: tam buvo (ir iki šiol yra) skirti korsetai, pasijoniai, specialios klubus

---

<sup>40</sup> Valerie Steele. *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume II*. Farmington Hills MI: Charles Scribner's Sons; 2005. p. 24

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 25

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 26

ar sėdmenis iškeliančios konstrukcijos, pečių liniją modifikuojantys pakietinimai, užpildai, įklotai, aukštakulniai bateliai, net galvos apdangalai.

Su lytimi, jos grožio idealu susijusi apranga padeda internalizuoti ir lūkesčius, susijusius su konkrečiai lyčiai būdingu elgesiu. Pavyzdžiui, Renesanso mados kūrėjai nepatogias, varžančias rauktines apykakles kūrė ne veltui – suvaržytas kilmingųjų mobilumas reiškė, kad apykaklės segėtojas gali sau leisti nedirbti fizinio darbo. Nepatogi batelių pakulnė ar net specialiai per maža avalynė, vertusi vaikščioti labai mažais žingsneliais, turėjo sudaryti gracingai sklendžiančio, neskubančio asmens įspūdį. Tai reiškia, kad ne tik kultūra bei grožio, sociumo idealiai formavo laikmečio aprangą, bet ir apranga atgal formavo laikmečiui būdingą elgseną, judesius, manieras.

## Moters idealo kismas XX a. viduryje

Kiek neįprasta tai, kad per pastaruosius 70 metų moters grožio bei aprangos idealai mados kontekste pernelyg nekito, nors moters padėtis visuomenėje ir kultūroje pasikeitė gan smarkiai: moterys įsiliejo į darbo rinką, yra finansiškai nepriklausomos, daugeliu atžvilgiu lygiateisės su vyrais, bet joms taikomi išvaizdos reikalavimai iki šiol primena tuos, kurie buvo aktualūs ir XX a. viduryje. Taip, XXI a. moterys drąsiai dėvi kelnes bei siekia patogumo kasdienėje aprangoje, jaučia mažesnę spaudimą naudoti makiažo priemones, bet nemažai mados kūrėjų, kalbėdami apie idealą, pabrėžia laikotarpį, kuriame nusistovėjo ir grožio, elegancijos samprata. Drįstu teigti, kad tas laikotarpis yra aukštosios mados aukso amžiumi vadinamas penktasis-šeštasis XX a. dešimtmečiai, kuomet kolekcijas kūrė ir moters idealą formavo tokie iki šių dienų žinomi mados kūrėjai kaip Christianas Dioras, Cristobalis Balenciaga, Pierre'as Balmainas, Hubertas de Givenchy.

XX a. mados istorija dažnai dalinama į dvi dalis: iki 1947-ųjų ir po. 1900-1947 m. laikotarpis mados istorijoje žinomas kaip itin dinamiškas ir net chaotiškas. XX a. aušroje moterys vis dar dėvėjo XIX a. būdingus varžančius drabužius, 1914 m. įsiplieskus Pirmajam pasauliniam karui moteriška apranga radikaliai supaprastėjo (pagrindė dėl visoje Europoje taikytų apribojimų audinių gamybai ir panaudai ne karo reikmėms, taip pat dėl priverstinio moterų įsiliejimo į darbo rinką vyrams išvykus kariauti). Trečiasis dešimtmetis, dar vadinamas „riaumojančiu“, į madą įnešė modernizmo gūsi bei prieinamą puošnumą (moterys drąsiau pirk

masinės gamybos drabužius, kuriuose nebebuvo tokių varžančių elementų kaip korsetas), o 1939-aisiais prasidėjęs Antrasis pasaulinis karas vėl grąžino madą į racionalumo vėžes – Vakarų Europoje bei Jungtinėse Amerikos Valstijose net spausdinti propagandiniai plakatai su skatinimu moterims rengtis paprasčiau ir taip rodyti patriotiškumą – mat audinių dabar reikia karo reikmėms. Taigi pirmoji XX a. pusė – tai labai drastiškų, net radikalių pokyčių moters spintoje metas, o grožio idealą formavo ne tiek kultūra, kiek politinis, karinis racionalumas, vietomis net suartinęs vyrišką ir moterišką garderobus, įvedęs uniformiškumą<sup>43</sup>.

1947-ieji lūžio tašku tampa dėl Christiano Dioro pristatytos kolekcijos, populiariai žinomos kaip „New Look“ – jai dabar jau ikonišką pavadinimą davė amerikiečių žurnalo „Harper’s Bazaar“ redaktorė Carmel Snow, Paryžiuje aplankytą pristatymą aprašiusi kaip stebinančią naujieną, kuri pakeis moterų požiūrį į madą, grožį bei bendrai Vakarietišką estetiką<sup>44</sup>.

„New Look“ simbolizavo ne tik Paryžiaus kaip mados sostinės, bet ir bendrai mados kaip aktualaus reiškinių sugrįžimą ir tai nepakito iki šiol. Nors pasibaigus Antrajam pasauliniam karui vis dar buvo taikomi apribojimai, kiek audinio galima įsigyti, Dioras to nepaisė ir sukūrė romantišką kolekciją, kurios kertiniu įvaizdžiu tapo liemenuotas (ir dėl to korseto sukuriama figūros įvaizdį kiek atkartojantis) švarkelis bei platus, apverstą gėlės žiedą primenantis sijonas. Įvairias šio derinio variacijas demonstravo lieknos, jaunos moterys, kurioms šie drabužiai labiausiai ir tiko. Nors negalima nuneigti „New Look“ elegancijos, reikia pripažinti, jog drabužiai nėra itin praktiški ar patogūs: liemuo išties pabrėžtas labai smarkiai, o sijonas kiek per daug pūstas, kad su juo būtų patogu judėti. Vis dėlto „New Look“ pažymėjo karų nuste kentos mados atgimimą, į madą grąžino kiek varžančius, kūną smarkiai pridengiančius, moterį nuo vyro silueto prasme atskiriančius drabužius. Taip pat būtent Paryžiaus kūrėjai pradėdant Dioru vėl buvo pradėti laikyti Vakarų mados lyderiais – o Paryžiaus mados savaitė iki dabar dėl jų indėlio laikoma prestižiškiausia pasaulyje, bent jau moteriškos mados kūrėjų tarpe. Sykiu buvo įtvirtintas ir moters grožio idealas, gajus iki šių laikų ir pakeitęs karo metu dirbusią tvirtesnę, stipresnę moterį gležna, elegantiška dama, iki dabar matoma ant didžiųjų mados namų podiumų<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Rachel H. Kemper, *A History of Costume*, New York: Newsweek Books, 1977, p. 144

<sup>44</sup> Valerie Steele, *Paris Fashion, A Cultural History*, New York: Bloomsbury, 2017, p.239

<sup>45</sup> Valerie Steele. *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume II*. Farmington Hills MI: Charles Scribner's Sons; 2005. p. 130

Apie „New Look“ kalbėti svarbu, nes nuo šio įvaizdžio prasidėjo vadinamasis Paryžiaus aukštosios mados aukso amžius<sup>46</sup>, o Paryžiaus dizainerių darbus akylai stebėjo visas Vakarų pasaulis bei kiti regionai, artėjimą prie Vakarų laikę siekiamybe. „New Look“ moteriškumo standartas (aštuoniukės formos figūra, lieknumą pabrėžiantis siauras liemuo, apvalaina pečių linija, subtili iškirptė, klasikinė spalvų gama, pabrėžiamas čiurnų lieknumas, parodomi riešai) buvo aktualus bent iki šeštojo XX a. dešimtmečio pabaigos, o iki šių dienų jis laikomas „klasikiniu“ grožio ar elegancijos etalonu, kuriuo moterys seka norėdamos pasipuošti, atrodyti nenuginčijamai elegantiškai.

2023-aisiais apie grožio idealus ar bendrai moters idealą kalbėti nebėra įprasta, nes šiomis dienomis mados ir grožio industrijos kalba apie įvairovę ir kuo didesnę įtrauktį: lyčių, kūno sudėjimų, fizinių galimybių, išvaizdos ypatybių. Iš vienos pusės tai yra labai sveikintina, nes dar XX a. viduryje nusistovėjęs idealas niekaip nekoreliuoja su realiu mados vartotoju, kuris toli gražu neatitinka ant podiumo matomo išvaizdos standarto. Žvelgiant iš kitos pusės, daugelis šiandien rengiamų mados pristatymų, matomų reklamų bei kitų mados vizualų vis dar paiso XX a. vidurio standarto kaip idealą rodyti aukštą, liekną moterį. Todėl norėtusi kalbėti apie XXI a. grožio standarto virsmą, bet iš tiesų galime kalbėti tik apie gilėjančią problemą (sukeliančią valgymo ir kūno įvaizdžio sutrikimus) tarp populistinių rinkodaros sprendimų ir realiai matomo mados industrijos pokyčio trūkumo.

„New Look“ standartą šio darbo ribose svarbu pabrėžti ir dėl to, kad aptariant Juozo Statkevičiaus kūrybą irgi matysis šio įvaizdžio įtaka – ji bus ryški net žinant, kad aptariama 2013 m. pavasario-vasaros aukštosios mados kolekcija buvo įkvėpta lietuviškojo XVI a. Renesanso ir buvo skirta 2013 m. gyvenusiai ir madą sekusiai klientei. Auksinio Paryžiaus aukštosios mados laikmečio įtaka juntama ir skaitant Statkevičiaus parašytą mados knyga-vadovėlį „Grožio kirtis“, atskleidžiantį autorius požiūrį į idealią moterį bei jos įvaizdžio konstravimą, bet apie tai – kiek toliau analitinėje darbo dalyje.

Apžvelgus XX a. vidurio moterišką madą galima išskirti tokias reikšmines opozicijas: *karo skurdas* ir *pokario prabanga*, *funkcija* ir *dekoratyvumas*, *uniformiškumas* ir *individualumas*, *vyriškumas* ir *moteriškumas*, *paprastumas* ir *puošnumas*, *stoka* ir *gausa*.

---

<sup>46</sup> Geoffrey Warren, *Fashion Accessories*, New York: Drama Book Publishers, 1987, p. 148

## Renesanso moters kostiumas ir mados dialektika

Aptarus, kaip susiformavo šių dienų grožio idealai bei kokie virsmai juos nulėmė, būtina stabtelti kitos verčių sistemos – Renesanso moters idealo bei mados dialektikos, kurios yra susijusios su Barboros Radvilaitės istorija, biografija, išlikusiais atvaizdais ir jų interpretacijomis bei padarė įtaką Statkevičiaus 2013 m. pavasario-vasaros kolekcijai, kuri yra šio darbo analizės objektas.

Renesanso epochos pradžia sutampa su Viduramžių teocentrinio mąstymo griūtimi apie 1350 m. ir tęsiasi iki XVII a. pradžios – Šekspyro bei Servanteso, dviejų iškilų Renesanso autorių, mirties. Pasak Vytauto Didžiojo universiteto menų fakulteto docento dr. Edgaro Klivio, išleidusio mokomąją knygą „Estetika ir meno filosofija“, esminiai Renesanso kultūros bruožai yra Antikos meno ir mokslo atgimimas, antropologiškas žvilgsnis į individą ir individualią kūrėjo valią. Aptariant Renesanso kultūrą svarbu pastebėti, kad Renesanso žmogui aktualios humanizmo idėjos, pabrėžiančios, kad žmogus yra estetiniu požiūriu tobula, graži būtybė, grožis imtas vertinti kartu su amato meistryste, svarbus gamtoje sutinkamų formų ir gamtos tvarkos atsikartojimas<sup>47</sup>. Estetiniu požiūriu itin aktuali idėja, kad viskas – nuo architektūros iki aprangos – turi būti simetriška, proporcinga, harmoninga, kas pastebima ir Renesanso portretuose, skulptūroje<sup>48</sup>.

Renesanso kostiumas – puikus šių vertybių atspindys<sup>49</sup> [keistojo vietoj išnaša]. Drabužis buvo viena paprasčiausių ir patogiausių priemonių paskelbti, kad Renesansas save įtvirtina per skirtumą nuo viduramžių. Tipinis viduramžių žmogus tikėjo, kad dabartis tėra „tarpinis būvis“ belaukiant amžinojo gyvenimo, tad žemiški malonumai bei gėrybės prasmės neturi. Prasidėjus Renesansui galvota, kad būtent dabartis atveria galimybes mokytis, lavintis, pažinti visas gyvenimo spalvas, o kiekviena diena suteikia galimybę atrasti kažką naujo. Ryškus, drąsus, kūno galimybes parodantis renesansinis drabužis padėjo patikėti tokia gyvenimo kryptimi, kuriai įtaką darė ir Antikos idėjos, grožio idealai.

Drabužis veikė ir kaip indikatorius, kokiai socialinei grupei priklausoma. Tad Renesanso miestiečiai, kad ir kokie puošnūs bebūtų, vis tiek negalėjo lygintis su didikais, kurie sau tarsi „rezervuodavo“ teisę dėvėti išskirtinai prabangius sabalų kailinius, aksominius apsiaustus,

---

<sup>47</sup> Edgaras Klivis, *Estetika ir meno filosofija*, Kaunas, 2009, p. 46-53

<sup>48</sup> Peter Burke, *Renesansas*, Vilnius: Atvirosios Lietuvos Fondas, 1992, p. 13-17

<sup>49</sup> Rachel H. Kemper, *A History of Costume*, New York: Newsweek Books, 1977, p. 67-89

aukso ar sidabro siūlais siuvinėtus drabužius. Kartais už nusižengimą tokiam klasikiniam etiketui buvo galima sulaukti ir bausmės. Žinoma, prabanga žymėjo socialinį statusą. XVI a. pabaigos šaltiniuose minima, kad, pavyzdžiui, purpurinį šilką Anglijoje dėvėti galėjo tik karališkosios šeimos atstovai, siuvinėjimai perlais buvo skirti kunigaikščiams, markizams, baronams, o štai emaliu dengtomis sagomis ar grandinėlėmis savo apsisiaustus puošti galėjo tik baronai, jų žmonos, riterių šeimų nariai. Kartais tai, kad buvo leidžiama didiko žmonai, buvo uždrausta dukteriai, kartais teisės į vieną ar kitą audinį ar dekorą elementą buvo perduodamos labai komplikuoata giminytės sistema.

Renesanso madą galima skirstyti į du esminius etapus: itališkąjį ir ispaniškąjį. Itališkasis (apibrėžiamas kaip itin spalvotas ir puošnus, parodantis palyginti nemažai nuogo kūno, ypač rankų ir krūtinės srityje) vyravo maždaug iki XV-XVI a. sankirtos, o išaugus Ispanijos politinei galiai bei kolonijinei sistemai paplito ispaniškos mados įtaka, kuri taip pat nestokojo puošnumo, bet geriau atspindėjo pamaldumą, kuklumą (vyravo juoda spalva, uždaresni drabužiai, puošmenoms rinktasi daugiausia aukso spalvos detalės)<sup>50</sup>.

Esminiai aukštesnės klasės Renesanso moters kostiumo bruožai ir elementai<sup>51</sup>:

1. Ypatingas dėmesys audiniams, jų įvairovei. Audinių gausa viename aprangos komplekte reiškė aukštą socialinį statusą, turtą bei galimybes gauti naujausias medžiagas, atvežtas iš Pietų Azijos, Indijos, Kinijos. Derinti šilką, aksomą, žakardą, plonus nérinius ir dar visą papuošti siuvinėjimais ar kailio elementais buvo gero skonio ženklas. Siuvinėta, perlais puošta tekstilė užfiksuota ir ryškiausių Renesanso menininkų darbuose, ypač detalčiai Renesansinį moters kostiumą vaizdavo Antonio Pisanello, Jacopo Bellini (beje, abu patys jėgas išbandė ir kurdami tekstilės dizainą), Janas van Eyckas.

2. Gilios, kūrinę atidengiančios iškirptės. Nors bažnyčios atstovai skundėsi dėl moterų mados amoralumo, teigiama, kad atvira krūtinė buvo ne tik viliojimo ar kūno tobulumo ženklas, bet ir simbolizavo atsivėrimą pasauliui. Tai itin būdinga itališkajam Renesansui.

---

<sup>50</sup> Valerie Steele. *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume II*. Farmington Hills MI: Charles Scribner's Sons; 2005. p. 181

<sup>51</sup> Philip Steele, *A History of Fashion and Costume, Volume II, The Medieval World*, New York: Bailey Publishing, 2005, p. 26-36



3. Pūstos rankovės. Dažnai jos buvo atskirai parduodamos kaip suknelės papildymas. Didesnis rankovių plotas leido jas gausiau dekoruoti, taip pat kūrė lieknesnio liemens bei riešų įspūdį.

4. Korsetas. Integrali suknelės dalis, korsetas buvo naudojamas liemeniui suspausti ir krūtinei pakelti. Pats korsetas nebuvo gausiai dekoruojamas, bet daugiausia skirtas parodyti, kad dama turi idealią figūrą, lieknumas taip pat simbolizavo jaunatviškumą.

5. Aukštos raukštinės apykaklės. Manoma, kad jos Europoje išpopuliarėjo XVI a. pradžioje, buvo gaminamos iš nérinių ir tobulai „įrémindavo“ nubalintą šviesų veidą. Apykaklė rodė, kad ją seginti moteris gali nedirbti fizinio darbo ir mobilumas nebuvo jos prioritetas. Šios apykaklės žymėjo ispaniško stiliaus pradžią.

6. Šviesūs apatiniai drabužiai. Įdomu tai, kad Renesanso didikės kostiumas leido kartkartėmis parodyti apatinio drabužio fragmentą – balti apatiniai marškiniai, ypač dailiais apsiuvinėtais kraštais, galėjo pasirodyti iš po prakirptos rankovės ir dekoltė srityje.

7. Puošnios detalės. Kartais kuklesnė suknelė galėjo būti dekoruojama puošniais akcentais: siuvinėtais, išraiškingais rankogaliais ar įmantresnės formos iškirpte, apykakle. Tai buvo aktualu kalbant apie kasdienį drabužį,

8. Plaukų puošmenos. Renesanso didikų žmonos puošdavo tiek natūralius savo plaukus (idealiais laikyti ilgi šviesūs banguoti plaukai), tiek perukus. Itin madinga plaukus puošti perlais, dekoratyvinėmis juostomis<sup>52</sup>.

9. Šilko aksesuarai. Italijoje gamintas šilkas buvo eksportuojamas į visą Europą – itin madingi buvo šilkiniai plaukų tinkleliai, rankovės, pirštinitės, kaspiniai.

10. Brangakmenių spalvos, simetriški raštai. Renesanso epochoje išpopuliarėjo tekstilės dizainas, tad ruošiant tekstilę didikų žmogų aprangai

---

<sup>52</sup> Valerie Steele. *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume II*. Farmington Hills MI: Charles Scribner's Sons; 2005. p. 162

dažnai buvo svarbu, kad ji atrodytų prabangiai, atitiktų Antikos simetrijos, gamtos atkartojimo taisyklę.

11. Dekoratyvi avalynė. Batų dizainas Renesanse neatsiliko nuo tekstilės dizaino: avalynė buvo puošiama brangakmeniais, kaspinais, siuvinėjama aukso siūlais<sup>53</sup>.

Apžvelgus Renesanso moters kostiumo elementus, sandarą bei istorinį kontekstą galima pastebėti kelias esmines priešpriešas, kurios bus aktualios nagrinėjant tiek Barbaros Radvilaitės atvaizdą, tiek jo interpretaciją Statkevičiaus kolekcijoje. Esmines apibrėžčiau taip: *religiškumas* ir *pasaulietiškumas*, *kuklumas* ir *gausa*, *tradicija* ir *ekstravagancija*, *uždarumas* ir *atvirumas*, *frigidiškumas* ir *erotika*, *abstraktumas* ir *detalumas*, *universalumas* ir *individualumas*, *natūralumas* ir *dirbtinumas*, *vientisumas* ir *kompleksiškumas*.

## Barbaros radvilaitės įvaizdis ir jo aksiologija

Barbora Radvilaitė (g. 1520 m. Vilniuje, m. 1551 m. Krokuvoje) buvo Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės didikė, Lenkijos karalienė ir Lietuvos didžioji kunigaikštienė. Ji įvardinama kaip viena populiariausių Lietuvių istorinių asmenybių, kuri tiek amžininkus, tiek istorikus, tiek šių dienų tyrėjus domina dėl sukkelto sąmyšio valstybės gyvenime, santykių su antruoju vyru Žygimantu Augustu bei legendomis apipintos išvaizdos ir asmenybės<sup>54</sup>. Barbarą Radvilaitę galima vadinti viena stipriausių XVI a. „Vilniaus lietuviškos dvasinės autentikos versmių“<sup>55</sup>, mat ji buvo ir didikė, ir kunigaikštė, ir kunigaikštienė, ir karalienė, o pats Radvilų egzistavimas neleidžia XVI a. Vilniaus lietuviškumo nužeminti iki prastuomenės.

Paslaptingas tiek Barbaros Radvilaitės gyvenimas Lietuvoje ir Lenkijoje, tiek mirtis: nors šiuolaikinis mokslas spėja, kad karalienė sirgo vėžiu, pasiglemžusiu jos gyvybę<sup>56</sup>, iki šiol sklando legenda, kad jauną karalienę nunuodijo Žygimanto Augusto motina Bona Sforca, itin nemėgusi marčios ir atvirai prieštaravusi Barbaros Radvilaitės bei Žygimanto Augusto

---

<sup>53</sup> Valerie Steele. *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume I*. Farmington Hills MI: Charles Scribner's Sons; 2005. p. 422-423

<sup>54</sup> Zbigniew Kuchowicz, *Barbara Radziwillowna*, Lodzė: Wydawnictwo Lodzkie, 1976

<sup>55</sup> Viktorija Daujotytė, *Arčiau Lietuvos*, Vilnius: Vilniaus dailės muziejus, 2010, p. 197

<sup>56</sup> Marija Matuškaitė, *Karalienė Barbora ir jos atvaizdai*, Vilnius: Versus aureus, 2005, p.

santuokai. Būtent toks Barboros mirties scenarijus dažnai perteikiamas ir kūrybiniuose tekstuose apie jaunos karalienės istoriją, įskaitant ir Andželikos Cholinos 2011 m. šokio spektaklį „Barbora Radvilaitė“, kuriam kostiumus kūrė ir iš kurio įkvėpimo savo kolekcijai sėmėsi Statkevičius.

Nagrinėjant Barboros Radvilaitės portretus (o ypač – juose vaizduojamus drabužius) nėra lengva susidaryti aiškų vaizdą, kaip iš tiesų atrodė, ką dėvėjo, kokį skonį turėjo jauna karalienė. Daug išlikusių XVI a. atvaizdų arba sunkiai autentifikuojami, arba sukurti jau po Barboros Radvilaitės mirties. Nors tikima, kad jai esant gyvai tikrai buvo užsakyta nemažai jos portretų (Žygimantas Augustas ir Barbora Radvilaitė valdė gausybę dvarų, kuriuos papuošti LDK valdovų atvaizdais buvo įprasta), manoma, jog po Barboros Radvilaitės mirties buvę jos priešininkai (ypač lenkai, nenorėję karalienės pripažinti kaip teisėtos, tinkamos Žygimanto Augusto žmonos) skubėjo išnaikinti jos egzistencijos žymes, jas keitė naujos Žygimanto Augusto žmonos atvaizdais, o paskui – ir Onos Jogailaitės, Lenkijos karalienės ir LDK kunigaikštienės, portretais<sup>57</sup>.

Tiesa, išlikę atvaizdai labiau ne atskleidžia, o kaip tik pagilina Barboros Radvilaitės gyvenimo mįslingumą. Pavyzdžiui, apie 1547 m. ant medžio tapytas Barboros Radvilaitės portretas (kiek vėliau – portretas nr. 3), kurio autoriumi nurodomas J. Stephanas von Calcaras, jauna moteris vaizduojama besilaukianti. Egzistuoja teorija, kad ji ši tiesų laukėsi Žygimanto Augusto vaiko, bet po portreto sesijos su dailininku patyrė persileidimą ir niekada taip ir nepadovanojo karaliui įpėdinio<sup>58</sup>. Vis tik teorija laikoma visai tikėtina, mat būtent 1547 m. įvyko slaptos poros jungtuvės – manoma, kad suplanuotos būtent sužinojus apie nėštumą.

Didžioji dalis Barboros Radvilaitės autentiškų atvaizdų (patvirtintų, kad tai – būtent ji) – neišlikusių originalių drobių kopijos, vario raižiniai, plieno graviūros, skardos, piešiniai, datuojami nuo XVI a. antrosios pusės iki pat XIX a. Daugelyje ankstyvųjų atvaizdų Barbora Radvilaitė vaizduojama kaip įprasta Renesanso didikė, o tik vėliau kurti atvaizdai ją rodo kaip karalienę su visomis būtinomis regalijomis. Nuo atvaizdo sukūrimo datos priklauso ir tai, kokiais rūbais vilkinti Barbora Radvilaitė vaizduojama. Ankstesnieji atvaizdai veikiausiai tiksliausiai atvaizduoja, ką iš tiesų dėvėjo lietuvė didikė XVI a. viduryje, kai LDK teritorijoje vyravo itališkojo Renesanso mados atspindžiai, paveikti Bonos Sforcos diegtos itališkosios

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 48-71

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 106-107

kultūros. Kiek vėlyvesni atvaizdai, matyt, kurti pagal autorių laikmečių tendencijas, tad juose Barbora Radvilaitė dėvi ir ispaniškojo Renesanso stiliaus drabužius: juodas sukneles itin iškiliais petukais, aukštomis apykaklėmis.

Pagal amžininkų užrašus ir pačios Barbaros Radvilaitės laiškus, jauna moteris daug dėmesio skyrė savo išvaizdai, aprangai, aksesuarams, puošėsi madingais drabužiais pagal madas, plitusias iš Vokietijos, Ispanijos, Italijos. Barbora Radvilaitė mėgo sunkių, prabangių audinių sukneles, kurie patvirtindavo jos didingą kilmę ir paryškindavo materialią drabužių vertę (atliko reprezentacinę, statuso kūrimo funkciją). Žinoma, kad moters suknelės dažnai pasižymėdavo giliomis (itališkomis) iškirptėmis, pustomis suskaidytomis rankovėmis su prakarpomis, pro kurias matėsi marškiniai, į apačią platėjantys sijonai turėjo minkštas klostes. Auksu siuvinėtos atlaso suknelės, papuošimai kailiu, elegantiški gobtuvai, itališkos beretės irgi rado vietos Barbaros Radvilaitės drabužinėje.

Yra žinoma, kad didikė itin mėgo tuo metu madingus perlus, jais puošti buvo tiek elegantiški gobtuvai, tiek suknelių iškirptės, rankovės, vėriniai. Barbaros Radvilaitės meilė papuošalams pastebima daugelyje jos portretų. Nemažai juvelyrikos dirbinių jai dovanojo pirmasis vyras Stanislovas Goštautas, paskui – ir Žygimantas Augustas. Teigiama, kad garsas apie Barbaros Radvilaitės papuošalų kolekciją sklido po visą Europą, o po Žygimanto Augusto mirties Anglijos karalienė Elžbieta įsakė savo agentams surasti jai Barbaros Radvilaitės perlus, kurie ir atsidūrė Anglijos lobyne, o paskui palikimo keliu pateko į Hanoverio dvarą. Beje, mirus Barborai Radvilaitei, Žygimantas Augustas saugojo jos apdarus kaip gražų atsiminimą apie netektą mylimąją, garsėjusią grožiu ir skoniu.

Žemiau pateikiami seniausieji Barbaros Radvilaitės atvaizdai, surinkti Marijos Matuškaitės knygoje „Barbora Radvilaitė ir jos atvaizdai“. Po kiekvienu atvaizdu nurodyta oficialiai žinoma meno kūrinio sukūrimo data ir autorius. Jeigu autorius nežinomas – taip ir nurodoma.



1. Nežinomas dailininkas. Karalienė Jadvyga (manoma, kad iš tiesų Barbora Radvilaitė). XVI a. II ketv.



2. Nežinomas dailininkas. Barbora Radvilaitė. XVI a. V deš.



3. J. Stephan von Calcar. Barbora Radvilaitė. 1547-1548 m. Tikrosios drobės spalvos neišlikusios, likusi tik XX a. pradžioje daryta nespaltvota fotografija.



4. Nežinomas dailininkas. Barbora Radvilaitė. XVI a. IV ketv.





5. Nežinomas dailininkas. Barbora Radvilaitė. XVIII a. vid.



6. F. Grenier. Barbora Radvilaitė. Po 1857 m.



7. Nežinomas dailininkas. Barbora Radvilaitė. XVII a. vid.

Žvelgiant į Barbaros Radvilaitės atvaizdus nesunku suvokti, kokią funkciją turėjo atlikti jaunos didikės apranga, kokias reikšmes turėjo nešti jos drabužiai bei aksesuarai. Madingi šiltų spalvų ir gausiai dekoruoti apdarai (1, 2, 4 portretai) žymi Barbarą Radvilaitę suvokiant itališkojo Renesanso tendencijas, drabužiuose vyrauja gausios dekoracijos, aukso spalvos siuvinėjimai, dekoratyvios rankovės, matome, kad drabužiai puošti perlais. Moters galva dengta elegantiškais gobtuvais, matome puošnius rankogalius bei apykaklės. Įdomu pastebėti, kad ketvirtame portrete Barbora Radvilaitė laiko šilkines pirštinaites – tai liudija ją žinojus, kad toks aksesuaras itin madingas Florencijoje, Venecijoje. Rašytiniuose šaltiniuose teigiama, kad Barbora Radvilaitė veikiausiai mokėjo ir italų kalbą, puikiai raštu ir žodžiu dėstė mintis keliomis kalbomis, kas patvirtina jos išsilavinimą bei gebėjimą suvokti laikmečio aktualijas.

Kituose portretuose, kurtuose kiek vėliau, matome, kad Barbora Radvilaitė jau vaizduojama dėvinti ispaniškojo Renesanso stiliaus aprangą. Jos suknelės juodos, rodančios mažiau nuogo kūno, pilnai uždengti plaukai, o veidas blyškesnis. 5, 6, 7 portretuose matoma jau karūnuota Barbora Radvilaitė su galimai karūnavimo perlų gobtuvu bei karūna (5 portrete jos karūna padėta ant šalia esančio stalo). 8 portretas Barbarą Radvilaitę vaizduoja grynuoju ispaniškojo Renesanso stiliumi, ką galima matyti ne tik iš juodos suknelės, bet ir itin pūstų nedidelių rankovių, aukštos raukštinės apykaklės, ispaniško galvos apdangalo, kryžiaus formos pakabučio.

Skirtingu laiku kurti Barbaros Radvilaitės atvaizdai komplikuoja suvokimą, ką iš tiesų dėvėjo jauna didikė, kaip iš tikrųjų atrodė tiek jos kasdieniai, tiek karūnavimo apdarai. Vis tik galima išskirti esmines vertes, kurios perduodamos per moters atvaizdus. Pasaulietiškos vertės siejamos su Barbaros Radvilaitės išsilavinimu bei multikultūrine aplinka, prabangos vertės siejamos su aukšta kilme, madingumo vertė siejama su jaunos moters sugebėjimu sekti aktualijas ir buvimu valstybės dėmesio centre, vėlesniuose portretuose matoma kuklumo, pamaldumo vertė siejama su moters tikėjimu, tapimu žmona ir karaliene.

Šios vertės tampa esminėmis ir kūrybiškai interpretuojant Barbaros Radvilaitės gyvenimo istoriją meno kūriniuose: nebaigtoje Balio Sruogos pjesėje, Juozo Grušo dramoje „Barbora Radvilaitė“ (1972), Jono Jurašo spektaklyje „Barbora Radvilaitė“ (1972), Juditos Vaičiūnaitės poezijoje (XX a. 9-10 deš.). Juose dažnai išryškintos priešpriešos gyvenimas ir mirtis, gėris (Barbora Radvilaitė) ir blogis (Bona Sforca), namų erdvė (Lietuva) ir svetima erdvė (Lenkija), jaunystė (pirmoji santuoka) ir vyresnis amžius (antroji santuoka), lokalus žinomumas ir tarptautinė šlovė, taika ir jau poveidybinis chaosas, Žygimanto Augusto meilė ir

Lenkijos didikų priešiškus, sveikata ir liga, žydėjimas ir sunykimas. Visa tai matoma ir A. Cholinos šokio spektaklyje „Barbora Radvilaitė“, kuriame pinasi tiek didikės biografija, tiek romantizuoja ir legenda virtusi istorija, o paskui šokio spektaklio elementai persilieja ir į Statkevičiaus 2013 m. pavasario-vasaros aukštosios mados kolekciją.

## Andželikos Cholinos šokio spektaklio „Barbora Radvilaitė“ (2011 m.) Ir Juozo Statkevičiaus 2013 m. pavasario-vasaros aukštosios mados kolekcijos (2012 m.) santykis

Juozas Statkevičius 2011 m. sukūrė kostiumus choreografės Andželikos Cholinos šokio spektakliui „Barbora Radvilaitė“. Prieš spektaklio premjerą Cholina teigė, kad statydama spektaklį jautėsi turinti kūrybinę laisvę: nors Barbaros Radvilaitės ir Žygimanto Augusto meilės istorija yra tikra, „niekas tiksliai žino visų šios istorijos aplinkybių“<sup>59</sup>. Spektaklio autorė teigė, kad dėl to „veiksmas perkeltas į abstraktų scenovaizdį, veikėjai vilki stilizuotus, epochinius kostiumus“, o meilės istorija idealizuota, faktai savaip interpretuoti.

Verta pastebėti, kad gan plačiais štrichais nutapyta Barbaros Radvilaitės ir Žygimanto Augusto istorija savotiškai dera su Statkevičiaus kostiumais, kurių esminis elementas – spalva, ryškiai signifikuojanči gėrį, blogį, jaunystę, senatvę. Balta spalva scenoje skirta tik Barbora Radvilaitėi, ji baltus apdarus dėvi susipažindama su Žygimantu Augustu (kas yra keista turint omenyje, kad istoriškai ji tuomet buvo našlė, palaidojusi pirmą savo vyrą), už jo tekėdama bei gulėdama mirties patale. Balta spalva signifikuoja Barbaros Radvilaitės kaip teigiamos, nekaltos veikėjos rolę ir priskiria jai /nekaltumo/, /gerumo/ semas. Juoda spalva ryškiausiai atsiskleidžia Bonos Sforcos kostiumuose, kurie yra dramatiški, griežto kirpimo ir rodo Boną Sforcą kaip neigiamą personažą, turintį piktų kėslų prieš sūnaus Žygimanto Augusto išrinktąją. Taigi juodai spalvai priskiriamos /blogumo/, /pykčio/, /pavydo/ semos. Prabangą, dieviškumą, aukštą kilmę spektaklyje atspindi raudona spalva: Barbaros Radvilaitės karūnavimo drabužis raudonas, raudonas ir Barbarą Radvilaitę bei Žygimantą Augustą sutuokiančio kunigo apdaras, taip pat dvariškių apranga.

---

<sup>59</sup> LNOBT tekstas [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą:  
<https://opera.koobin.com/BARBORA-RADVILAITE>



Pasak kritikės Audronės Žiūraitytės, Statkevičius spektakliui sukūrė 450 kostiumų, kurie vietomis labiau priminė „gyvuosius paveikslus“, o ne funkcinį šokio apdarą<sup>60</sup>. Šiai nuomonei antrina ir šokio kritikė Vita Mozūraitė, rašiusi, kad kostiumai trukdė šokėjams, dėl to vietomis atrodė kaip „reklaminių kičo elementai“<sup>61</sup>. Minčiai apie pernelyg sudėtingus kostiumus pritaria ir kritikė Jūratė Visockaitė, rašiusi, kad „dėvėti istorinį kostiumą baletui yra išstis mokslas, o kai jų išstatoma tiek daug, kai baletas tampa pabrėžtinai kostiuminis, spektaklio autoriai lygiai su choreografija ir muzika turi natūraliai valdyti ir tą perdėtą drabužio įsikišimą, jo priespaudą“. Autorė prideda, kad „kostiumai buvo nepaprasti, bet tarsi klimpstantys scenoje, su jais kartais buvo ir laisvai šokama, bet dažniausiai jie kaip eksponatai sodriomis spalvomis perpildydavo ankštą erdvę“, o „karalienės karūnavimo apranga, sverianti ne mažiau nei balerina, matyt, taps teatro muziejaus eksponatu“<sup>62</sup>.



1. Barboros Radvilaitės ir Žygimanto Augusto tuoktuvių scena šokio spektaklyje „Barbora Radvilaitė“, LNOBT nuotr.

---

<sup>60</sup> Audronė Žiūraitytė, *Efektingo rėmo paskirtis - naujas lietuviškas baletas „Barbora Radvilaitė“* [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60696>

<sup>61</sup> Vita Mozūraitė, *Apie ką pasakoja baletas - apie Barbora ar apie Barbę?*, [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60694>

<sup>62</sup> Jūratė Visockaitė, *Apie mūsų širdžių princesę*, [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60693>



2. Barbora Radvilaitė ir Žygimantas Augustas, šokio spektaklio „Barbora Radvilaitė“ karūnavimo scena, LNOBT nuotr.



### 3. Bonos Sforcos kostiumas šokio spektaklyje „Barbora Radvilaitė“, LNOBT nuotr.

Statkevičiaus spektakliui sukurti kostiumai nėra tikslios renesansinio kostiumo rekonstrukcijos, o labiau stilizuotos interpretacijos renesanso tema – tiek itališkojo, tiek ispaniškojo. Kiek keista, kad ispaniškojo Renesanso kostiumą geriausiai atitinka Bonos Sforcos apranga, nors ji dėl didikės kilmės turėtų būti labiausiai susijusi su itališkuoju Renesansu. Puošnūs, vizualiai patrauklūs Statkevičiaus spektakliui kurti kostiumai bei įdėtas didelis darbas juos ruošiant tapo įkvėpimu ir kuriant 2013 m. pavasario-vasaros sezonui skirtą aukštosios mados kolekciją, netiesiogiai dedikuotą Barbora Radvilaitei. Įdomu tai, kad ant kolekcijos pristatymo metu ant podiumo parodomi ir šokio spektakliui „Barbora Radvilaitė“ kurti kostiumai, tad galime pastebėti „tekstą tekste“ – tai šio darbo rėmuose verta aptarti.

## Prasminės konstrukcijos Statkevičiaus kolekcijoje

Pasak Jurijaus Lotmano, kultūros semiotikos kontekste kalbėti apie tekstą – tai kalbėti apie kultūros lauke produkuotą kūrinį, kuriam sukurti reikalinga kalba, kuri tiek tampa įrankiu kuriant tekstą, tiek, paradoksalu, yra pati formuojama jau sukurto teksto. Į teksto sąvoką neišvengiamai įeina ir kuriamas prasmingumas bei kodavimo procesas. Tekstą galima vertinti kaip uždarą arba atvirą sistemą, kaip perduodantį ar generuojantį naujas prasmes. Žvelgiant kiek giliau įdomu matyti tekstą ir kaip semiotinę erdvę, kurioje vyksta dinaminiai procesai. Šie prasmę generuoja nuolat peržengiant tam tikras vidines struktūrines teksto ribas, persijungiant iš vienos teksto semiotinio suvokimo sistemos į kitą. Tai leidžia atpažinti tekstą tekste – ir pamatyti meninio teksto nevienalytiškumą, nuolatinį generuojamų prasmų mirgėjimą bei atpažinti naujus prasminius posluoksnius.<sup>63</sup> Teksto tekste analizei Statkevičiaus teatro kostiumų įsiterpimas į mados kolekciją palankus dėl kelių aspektų:

Pirmasis: ši kolekcija, nors yra skirta 2013-ųjų pavasario-vasaros sezonui (kas ženklina įsirašymą į tam tikrą laikotarpį, jo aktualijas), yra dedikuota Renesanso madai bei jos atributams.

Antrasis: Statkevičius, prieš sukurdamas šią kolekciją, kūrė kostiumus Andželikos Cholinos 2011 metų šokio spektakliui-baletui „Barbora Radvilaitė“ ir kai kurie spektaklio

---

<sup>63</sup> Jurijus Lotmanas, *Kultūros semiotika*, sudarė Arūnas Sverdiolas, iš rusų k. vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004.

kostiumai parodomi ant podiumo kaip integrali kolekcijos dalis. Tad į bendrą Renesanso temą įrašomas ir lietuviškasis Renesansas bei karalienės, legendomis apipintos personos bei savalaikio grožio ir stiliaus idealo Barbaros Radvilaitės atvaizdas.

Trečiasis: nors kolekcija pristatoma kaip aukštosios mados (pranc. *haute couture*) standartą atitinkantis kūrinys, joje gausu dėvimosios mados (pranc. *pret-a-porter*) elementų, kuriančių įtampas tarp egzistuojančio aukštosios mados standarto, griežtai apibrėžto Paryžiuje veikiančios Aukštosios mados federacijos, bei poreikio kurti bei ant podiumo užkelti tai, kas būtų perkama, aktualu ir suprantama platesnei vartotojų grupei.

Ketvirtasis: Statkevičiaus kūryboje nuolat matomi „auksinio aukštosios mados amžiaus“ atspindžiai. Šio laikotarpio kūrybą Statkevičius yra minėjęs kaip sektiną pavyzdį, savo asmeninį idealą, pagal kurį dirba ir pats bei formuoja savo kuriamą idealios moters konstrukta. Šis aspektas aktualus atidžiau nagrinėjant drabužio siluetą, kuris daugeliu atveju pabrėžia moters lieknumą ir siekį vizualiai išilginti figūrą, taip pat kolekcijoje gausiai naudojamas modernusis korsetas (kaip jau rašyta skyriuje apie mados kismą XX a. viduryje, jį į madą po Antrojo pasaulio karo sugrąžino Dioras), drabužių derinius sudaro sijono ir švarkelio kostiumėliai.

Statkevičiaus kolekcijos pristatymą (šiuo atveju į „pristatymo“ sąvoką įtraukiame ir drabužius, ir patį šou su savo eiga) galime vertinti vientisą, uždarą tekstą, turintį savo vidinę tvarką. Kolekcijos pristatymas turi savo naratyvą: aiškiai suvokiamą pradžią (pirmasis modelis nusako pristatymo temą, toną), „dėstymą“ (dieninių drabužių sekcija), kulminaciją (aukštosios mados pristatymai visad pabaigiami baltu nuotakos drabužiu) ir finalą (dizainerio pasirodymas ant podiumo, kai jis nusilenkia publikai). Kolekcija turi savo aiškia temą, kuri vienija visus pristatomus įvaizdžius, yra suvokiama ir kaip sau pakankamas reikšminis vienetas, ir kaip rišli visumos dalis.

Verta paminėti ir laikiškumo aspektą, kuris Lotmanui irgi pasirodė svarbus. Kolekcija turi savo vidinį laiką (2013 m. pavasaris-vasara), kurį dar sudvigubina pasirinkta Renesanso (irgi apibrėžiamo laike: XIV–XVII amžiai) tema. Trečią vidinio laiko sluoksnį vėlgi sudaro kolekcijos „rėmai“ – pristatymo laikas, eiliškumas nuo pirmo iki paskutinio modelio. Žvelgiant į kolekcijos santykį su natūraliuoju laiku vėlgi formuojasi nauji prasminiai sluoksniai. Pavyzdžiui, kolekciją suvokiame visame Statkevičius karjeros kontekste, Lietuvos mados

kontekste, nemažai kolekcijos elementų, taikiusių į 2013-ųjų tendencijas, jau šiandienos požiūriu (2023 m.) atrodo senamadiški, nebe tokie aktualūs.

Svarbus ir prasmės rekonstrukcijos elementas (auditorija), mat mados istorijoje mažiau nusimanantis žiūrovas galbūt matys tik Barborą Radvilaitę, bet nematys platesnio Renesanso konteksto, nematys nuorodų į XX a. vidurį ar 2013-ųjų tendencijas, galbūt tam tiktų elementų neatpažins kaip būdingų Statkevičiaus kūrybai. Tad tekstas, būdamas struktūriškai uždaras, prasminėms interpretacijoms yra atviras.

Įdomu, kad šiai kolekcija tinka ir Lotmano pastebėjimas „tekstas gaunamas pirmiau nei kalba“. Šio bandymo rašyti ribose kalba siūlau laikyti visą vestimentarinę sistemą. Bet mums nereikia žinoti visos aibės, kad suprastume, ką kaip kolekciją pristato Statkevičius. Stebėdami kolekcijos pristatymą kaip tik pradėdami matyti Statkevičiaus sukurtus drabužius kaip jo mados kalbą, kuri sykiu išplečia ir mados kalbos galimybes bei suvokimą. Net galima kiek ironiškai pastebėti, kad šiuo atveju Statkevičius, viešai mėgstantis sakyti, jog nieko nemačiusiems provincialams lietuviams rodo tikrą paryžietišką madą, yra iš dalies teisus: galima kelti hipotezę, kad stebėdami jo pristatymus žmonės, kurie galbūt nesidomi Paryžiuje vykstančiais renginiais, iš tiesų nuo pamatų „stato“ savo aukštosios mados kaip kalbos suvokimą Statkevičiaus kolekcijos (teksto) ribose.

Statkevičiaus kolekcija nėra Renesanso drabužių paroda ar tiesiog elementarių drabužių gryniausioje savo formoje (marškinėliai, marškiniai, kelnės) rinkinys. Galime sakyti, kad kolekcijos kaip teksto pradinis pranešimas yra Renesanso mados elementų interpretavimas, bet tai – tik viena prasmė, tik vienas kodas. Kolekcijos kaip teksto semiotinėje erdvėje išties cirkuliuoja ir net konfliktuoja keli kodai, kelios kalbos – reikia pabrėžti, kad tai būdinga ir kitoms mados kolekcijoms, kuriose dažnai persipina įvairūs kodai, tad tokia sistema – invariantas.

Pirma, konfliktuoja Renesanso ir šiuolaikinės mados kalbos. Nors Statkevičius randa elegantiškų bendrų dizaino gijų (krūtinės srities atvėrimas, perlų papuošalai, juodos ir raudonos spalvų deriniai), matome, kad kai kurie drabužiai, kurie labiau kurti pagal Renesanso dizaino įtakas, atrodo labiau kaip teatro kostiumai, kuriuos XXI a. gatvėje ar net vakaro renginyje įsivaizduoti sunku. Tai – kontrastingų spalvų audinių suknelė, pasiūta pagal Venecijos arlekino kostiumą, masyvūs sudėtingos konstrukcijos galvos apdangalai, raukštinės apykaklės. Šias detales galima interpretuoti ir kaip Renesanso fragmentus, įterptus į šiuolaikinę madą – jie tarsi

nėra skirti dėvėti kasdien, bet funkcionuoja kaip ženklai, kaip nuorodos į Renesansą, kuria teatrališkumo efektą. Visai kitai kalbai atstovauja pristatymo pradžioje parodyti kolekcijos dėvimieji drabužiai, tarp kurių – žvyneliais siuvinėti sportiniai kostiumėliai bei kombinezonai, tamprės, šortai, kuprinės.







4-7 Juozo Statkevičiaus 2013 m. pavasario-vasaros aukštosios mados kolekcijos modeliai.  
Statkevičius.com nuotr.

Rodos, pirmos ir antros kalbos pavyzdžiai neturėtų koegzistuoti viename tekste, bet Statkevičius randa būdų juos apjungti modelių makiažu ir šukuosenomis, pasirinkta spalvų palete, plaukų aksesuarais. Visa tai – tarsi koliažo principu veikianti dėlionė, kurią net galime laikyti atskiru kūrybos kodu. Matome ir nedidelį kalbų persiliejamą, nes „renesansinės“ suknelės sukonstruotos pagal XX a. silueto etaloną (ilgis iki kelių, vietoje vilnos naudotas šiuolaikinis neoprenas), o sportiniai drabužiai turi pūstesnes, tūrines rankoves, yra derinami su lygiapadžiais verstos odos ilgaauliais, atitinkančiais renesansinę tematiką. Tai – įdomios Renesanso elementų variacijos ir interpretacijos šiuolaikiniame drabužyje.

Galima kalbėti ir apie kitus konfliktus: dėvimosios ir aukštosios mados, XX a. vidurio dizaino idealo ir XXI a. pradžios moters poreikių/įvaizdžio, teatro (kolekcijos pristatymas pradedamas nuo Cholino spektakliui sukurto Barbaros Radvilaitės istorinio karūnavimo kostiumo) ir mados. Taip įvedamos /teatrališkumo/, /karališkumo/ semos.

Norėtųsi pastebėti ir šios kolekcijos kontekste pritaikyti dar vieną Lotmano mintį apie savarankiškus tekstus, išmestus iš semiotinės pusiausvyros, apie kultūrinių sproгимų reikšmę

meniniam tekstams<sup>64</sup>. Galbūt tai kiek šalutinė tema, bet ši kolekcija man atrodo svarbi ne tik Lietuvos kontekste, bet ir pasaulio, nes įdomiai reflektuoja būtent lietuvišką žvilgsnį į tai, kas yra Renesansas ir jo mada, savaip interpretuoja tiek itališką, tiek ispanišką Renesanso mados tradiciją. Net „išmestas“ iš Lietuvos mados lauko konteksto, šis pristatymas savarankiškai aktualus. Kalbant apie kultūrinį sprogingumą, noriu pastebėti, kad Statkevičius kaip dizaineris yra kultūrinio sprogingo-Sovietų sąjungos griuvimo produktas (jo požiūrį į madą ir jos idealus formavo ankstyvais 90-aisiais vykusios pirmos kelionės į Paryžių, konkursai Europos sostinėse, stažuotės Nyderlanduose), o jo sprendimas reflektuoti būtent lietuvišką Renesansą yra tolima to sprogingo bangelė, skatinanti nacionalinį pasididžiavimą savo istorija, gebėjimu ją reflektuoti naudojant pasaulinės mados sistemos įrankius ir pasiekiant atitinkamą kokybę.

### Tekstas tekste, spektaklis mados pristatyme

Tekstas tekste – tai specifinis retorinis darinys, dėl kurio įvairių teksto dalių užkodavimo skirtumas tampa akivaizdžiu autorinės struktūros ir suvokimo veiksniumi. Peržengiant tam tikrą vidinę struktūrinę ribą, persijungimas iš vienos teksto semiotinio suvokimo sistemos į kitą šiuo atveju sudaro prasmės generavimo pagrindą.<sup>65</sup> Šis retorinis darinys pabrėžia meninio teksto žaidybiškumą, teatrališkumą, kintant kodui išryškėja ir teksto ribų svarba, struktūra<sup>66</sup>. Statkevičiaus kolekcijoje (o ir Cholinos spektaklyje) žaidybinį elementą kuria priešpriešos nauja-sena, modernu-istoriška, interpretacija-autentika, dėvima-nedėvima, drabužis-meno kūrinys. Statkevičius gudriai išbando aukštosios mados ribas: pristatydamas sportinio stiliaus drabužius aukštosios mados kontekste jis tarsi sulaužo taisykles, bet sykiu siūlo požiūrį, kad aukštoji mada yra mažiau forma, siluetas ar stilius, bet atlikimo būdas, medžiagiškumas, kokybė. Todėl sportinis kostiumėlis Statkevičiaus kolekcijoje gali būti prilygintas aukštosios mados kūriniumi.

Kalbant apie tekstą tekste Statkevičiaus kolekcijai itin būdinga ir priešprieša realu-sąlygiška. Pasak Lotmano, ši skirtis pasimato, kai į tekstą įtraukiama sritis užkoduota tuo pačiu kodu, kaip ir visa likusi kūrinio erdvė, tik šis kodas sudvigubinamas<sup>67</sup>. Statkevičiaus kolekcijos pristatymą pradeda karališkos procesijos vaidinimas ir ant podiumo išeina modelis, dėvintis Cholinos spektakliui Statkevičiaus sukurtą teatrinį kostiumą, atkartojantį Barbaros Radvilaitės karūnavimo drabužio atvaizdus iš XVI amžiaus. Šią vadinamą procesiją mados pristatymo

---

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 219

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 221

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 221

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 222



kontekste mes suvokiame kaip teatrališką intarpą, kaip „sąlygišką“ tekstą „realiame“ pristatymo tekste. Kiek vėliau pristatyme viena iš manekenių tampa ir pati Cholina – tai galime laikyti irgi teatralės choreografės, kurios spektaklis įkvėpė Statkevičiaus kolekciją ir kuri po savo spektaklio paprastai eitų ant scenos nusilenkti, įsiterpimą į kolekcijos tekstą. Taip pat galima užčiuopti net trigubą kodavimą, mat procesijoje atpažįstame dar kitą tekstą – XVI a. nežinomo autoriaus sukurtą karūnavimo drabužio atvaizdą. Toks sudvigubinimas (ar net sutrigubinimas) – tai būdas perkelti kodo organizaciją į sąmoningos struktūrinės konstrukcijos sferą<sup>68</sup>.



8-9 Juozo Statkevičiaus 2013 m. pavasario-vasaros aukštosios mados kolekcijoje įtepti Cholinės spektaklio „Barbora Radvilaitė“ elementai: šou pradeda Barbaros Radvilaitės, Bonos Sforcos ir dvariškių kostiumai, šou eigoje ant podiumo užlipa ir pati Cholina. Mariaus Žičiaus / Žmonės.lt nuotr.

Lotmanas teigia, kad ženkliška meninio teksto prigimtis yra dvilypė: viena vertus, tekstas apsimeta realybe ir vaidina, kad turi savarankišką, nuo autoriaus nepriklausomą būtį. Kita vertus, meninis tekstas nuolat primena, kad yra kažkieno kūrinys ir kažką reiškia<sup>69</sup>. Dėl to prasideda prasminis žaidimas realybės-fikcijos lauke, vyksta „daiktų“ (neabejotinų tikrovės elementų) ir „daiktų ženklų“ (simbolinių reprezentacijų) susijungimas vientisame tekste.

„Daiktus“ Statkevičiaus kolekcijoje galėtų atitikti tie dizaino elementai, kurie yra arčiausiai autentiško Renesanso dizaino. Taip pat – ir Barbaros Radvilaitės karūnavimo kostiumo interpretacija, kuriai įtaką padarė kiek anksčiau rodyti Barbaros Radvilaitės portretai iš XVI a. „Daiktų ženklus“ atitiktų tai, ką jau aiškiai matome esant interpretacijomis Renesanso tema. Tai – renesansiškumo idėją išsakantys, bet šiuolaikinio dizaino perlų

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 222

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 224

papuošalai, plaukų juostos, stilizuoti korsetai. Tai reiškia, kad pristatymo pradžioje parodytą istorinio (ir funkcinio – nes karūnavimo) kostiumo interpretaciją suvokiame kaip įvedimą į Renesanso temą, kaip realybės elementą, o paskui sekantys modeliai jau veikia tarsi atskiri to kostiumo, tos istorinės realybės fragmentai, interpretuoti šiuolaikine dizaino kalba. Viskas, kas seka po to, yra jau renesansiškais ženklais praturtinta Statkevičiaus kūryba, interpretacijos. Nors Statkevičiaus kaip teatrinio kostiumo meistro žiniomis apie Renesanso dizainą abejoti neverta, kolekcijos nematome kaip autentiškos rekonstrukcijos (tiesioginio istorinio Barbaros Radvilaitės atvaizdo atkartojimo) – ir neturėtume, nes to daryti neleidžia ir vidinio teksto laiko žymos (2013 m. pavasaris-vasara), ir tikrasis natūraliojo laiko nuotolis.

Galima atpažinti dar vieną tekstą tekste, kuris galbūt kiek mažiau akivaizdžiai išreikštas, bet pasireiškia panagrinėjus dizaino kalbą. Į renesansišką temą įsipina ir XX a. vidurio Paryžiaus aukštosios mados dizaino kodai. Nors jie nėra išreikšti labai tiesiogiai, juos matysime atkreipę dėmesį į tokias detales kaip drabužių derinimas (Pierre'o Balmaino įkvėptas pieštuko formos sijono su antsijonių ir klasikinių baltų marškinių duetas), radikalių iškirptių formos (nuoroda į Yves'o Saint Laurent'o sukneles, turinčias galias kvadratiškas iškirptes), siauro švarkelio ir platėjančio sijono kostiumėlis (Dioro „New Look“ vizualus atgarsis). Visi šie antriniai tekstai turi savitą reikšmę, mat parodo, kad Statkevičius kuria ne Renesanso laikų moteriai ir jos grožio idealui, ne 2013-ųjų moteriai ir jos grožio idealui, o konstruoja (ar net akivaizdžiai rekonstruoja) XX a. vidurio idealą, kurį laiko aukštosios mados kaip meno, meistrystės formos viršūne. Tai – svarbus atspirties taškas keliaujant prie pačios kolekcijos analizės.

## Juozo Statkevičiaus 2013 m. pavasario-vasaros aukštosios mados kolekcijos moters idealo analizė

Juozas Statkevičius 2013 m. pavasario-vasaros aukštosios mados kolekciją pristatė 2012 m. lapkričio 5 d. Vilniuje, praėjus metams nuo Cholino šokio spektaklio „Barbora Radvilaitė“ premjeros. Pristatymo metu rodyta kolekcija, kurią sudaro per 60 vyrams ir moterims sukurtų įvaizdžių. Šio darbo rėmuose visi jie nebus nagrinėjami – analizei pasitelkiami du pristatymą pradėję įvaizdžiai iš Cholino spektaklio „Barbora Radvilaitė“, kuriems kostiumus kūrė Statkevičiaus, pirmasis vyriškas įvaizdis, 46 moteriški įvaizdžiai bei pristatymą užbaigęs paties Statkevičiaus įvaizdis. Nors įprastai į kolekcijos rėmą nebūtų įtraukiamas nei teatrališkas intro, nei dizainerio apranga, šios analizės rėmuose šie įvaizdžiai svarbūs, mat galima teigti, kad priklauso tai pačiai uždarai kolekcijos sistemai. Šios analizės ribose kolekcija segmentuojama į 9 skirtingas dalis, kiekvienas segmentas reprezentuoja skirtingą plastinį ar/ir reikšminį kodą, aktualų kolekcijos kaip uždaros sistemos vidinei dinamikai. Visi segmentai eina vienas po kito taip, kaip buvo rodyti ir pristatymo metu.

Svarbu pabrėžti, kad kolekcijoje nėra Renesanso drabužių rekonstrukcijos ar bandymai tiksliai atkartoti Renesanso kostiumo detales – verčiau Renesanso stiliaus interpretacijos, kurios įvairiais elementais sintagmatiškai įsiterpia į modernaus kasdienio moteriško drabužio paradigmą.

### **I segmentas: Barbaros Radvilaitės, Bonos Sforcos ir dvariškių kostiumai iš spektaklio „Barbora Radvilaitė“**

Kolekcijos pristatymą pradėję Barbaros Radvilaitės, Bonos Sforcos ir dvariškių įvaizdžiai iš šokio spektaklio „Barbora Radvilaitė“ užduoda kolekcijai toną ir formuoja jos kodą: kostiumai nėra tikslios Renesanso drabužių rekonstrukcijos, o meninė, šiuolaikinei scenai pritaikyta interpretacija. Visai kaip ir Cholino pasakojimas, tik plačiais štrichais perteikęs Barbaros Radvilaitės ir Žygimanto Augusto meilės istoriją, taip ir Statkevičiaus kostiumai spektakliui yra gan laisva, estetiška, patraukli interpretacija, supinanti įvairių Renesanso krypčių ir laikotarpių akcentus į didingą įvaizdį. Barbaros Radvilaitės ir Bonos Sforcos kostiumai gali būti laikomi integralia ne tik pristatymo, bet ir kolekcijos dalimi, nes pirma pateikęs pačią didingiausią, aukščiausio lygio renesansinę interpretaciją (karūnavimo drabužį), Statkevičius tolimesniuose kolekcijos modeliuose šį didingą intro tarsi po truputį

dekonstruoja, jo elementus atkartoja dieniniuose šiuolaikiniuose įvaizdžiuose. Tai – tam tikra prasme kolekcijos kodas ir net nuoroda į tai, kad šiuolaikinės moters įvaizdyje iš tiesų yra dar nuo Renesanso žinomų ir dėvimų aprangos elementų, o sykiu – lietuvių moterų savimonėje ir net identitete gyva ir Barbora Radvilaitė, jos legenda.

Kaip jau aptarta kiek anksčiau, Barbaros Radvilaitės būta išsilavinusios, pasaulietiškos, savo išvaizdai dėmesio skiriančios didikės, kuri niekuo nenusileido Vakarų Europos kilmingoms damoms. Statkevičius kuria paralelę tarp Barbaros Radvilaitės ir šių dienų nepriklausomoje Lietuvoje gyvenančios lietuvės, kuri taip pat yra pasaulietiška, keliaujanti, puikiai operuojanti šiuolaikiniame pasaulyje ir niekuo nenusileidžianti mados prasme stereotipiškai „aukščiau statomoms“ prancūzėms, italėms ar britėms, kur mados kultūra senesnė, gyvesnė, nepatyrusi pertrūkio, kokį lietuviškos mados istorijoje sukėlė sovietmetis.

Barbora Radvilaitė Statkevičiaus pristatyme yra tarsi modernios lietuvės idėjos pradininkė, o Statkevičiaus modeliai – jos dvasios tąsa. Verta pastebėti tai, kad kartu su Barbora Radvilaitę įkūnijančia aktore ant podiumo žengia ir Bona Sforca įkūnijanti aktorė, bet jų keliai prasilenkia – karūnavimo apdarą vilkinti Barbora Radvilaitė apšviečiama ir tampa dėmesio centru, o juodai apsirengusi Bona Sforca lieka šešėlyje. Taip Statkevičius pažymi Bonos Sforcos dvilypumą: jos įtraukimas į pristatymą logiškas, nes būtent Bona Sforca į LDK atnešė daugelį itališkojo Renesanso tradicijų, bet kelių išsiskyrimas su Barbora Radvilaite pažymi tarp moterų tvyrojusią įtampą ir konfliktą bei tai, kad lietuvių sąmonėje kaip moters idealas labiausiai įsitvirtinusi būtent Barbora Radvilaitė, o ne jos anyta italė, o Barbaros Radvilaitės pasirodymas ant podiumo komunikuoja /idealumo/ vertę kolekcijos ribose.



I segmento drabužiai: dvariškių, Barbaros Radvilaitės ir Bonos Sforcos kostiumai, pradėję pritatymą.

Mariaus Žičiaus / Žmonės.lt nuotr.

## II segmentas: anatomicinis kostiumas

Antrasis segmentas – išimtis šioje analizėje, nes segmentui priskirtas vyriškas apdaras. Modelis dėvi aptemptą drabužį, vaizduojantį žmogaus kūno raumenyną – tai kas yra ne ant odos (drabužiai, kurie ir yra mados esmė), o kas slypi po ja. Drabužis derinamas su renesansiniais aksesuarais: berete, rauktine apykakle. Į analizę šį įvaizdį įtraukti svarbu, nes jis veikia kaip provokacijos elementas, jame išryškėja priešpriešos *nuogas* ir *apsirengęs*, *renesansiškas* ir *šiuolaikinis* (kostiumas pagamintas iš tampraus šiuolaikinio audinio), *gamta* ir *kultūra*, net *mokslas* ir *religija* (Renesanso metu pradėti intensyvūs žmogaus anatomijos tyrimai, žmogaus kūnas nebelaikytas veikiančiu pagal Dievo dėsnius, sudaryti pagal Dievo atvaizdą). Šis įvaizdis taip pat veikia kaip nuoroda į vieną garsiausių Renesanso iliustracijų – Leonardo da Vinčio piešinį „Vitruvijaus žmogus“ (1490 m.), mat iliustracija vaizdavo idealiai proporcingą žmogaus kūną, Statkevičiaus modelis – tą patį, tik ir iš vidaus. Svarbu pastebėti, kad drabužį demonstruoja profesionalus modelis, kad vėlgi atsiremimama į /idealumo/ vertę.



II segmento drabužiai: anatininis kostiumas. Mariaus Žičiaus / Žmonės.lt nuotr.

### III segmentas: žingsnis į šiuolaikybę

Šis segmentas, sekantis iškart po antrojo, kuria ryškų kontrastą tarp renesansiškų įvaizdžių ir gan radikaliai pritraukia šiuolaikybės kontekstą. Tai sportinio stiliaus deriniai, pasiūti iš juodo blizgančio arba matinio audinio ir būdingi jau nebent XX a. antrosios pusės – XXI a. pradžios madai. Šių derinių reikšmę galima įžvelgti nebent kaip siekį žiūrovui kuo greičiau parodyti, kad tai – šiuolaikinė kolekcija, ne istorinis spektaklis. Tiesa, deriniai irgi paremti kontrasto principu, nes juose ryškėja priešpriešos *sportiška* ir *puošnu, dėvimoji mada* ir *aukštoji mada, diena* ir *naktis*. Tolydumą su pirmuoju segmentu žymi tik dramatiškas, renesansinis modelių makiažas ir šukuosena: tamsios lūpos, išbalinta veido oda, į kuodą susukti ir dekratyvia juosta puošti plaukai.



III segmento drabužiai: šiuolaikiškos aprangos interpretacijos. Statkevičius.com nuotr.

#### **IV segmentas: marškinių reikšmė**

Balti marškiniai Renesanso epochoje buvo matomi kaip apatinis didikų drabužis arba vidurinėsios amatinkų klasės kasdienis apdaras. Šiais laikais balti marškiniai laikomi tiek vyriško, tiek moteriško garderobo klasika. Du vienas po kito einantys įvaizdžiai veikia tarsi pradėtų apsirengimo ritualą, lyg atspindėtų pirmą Renesansinės aprangos sluoksnį, kuris savus atgarsius turi ir šiandieniam kostiume. Vėl galime matyti kontrastu paremtą įvaizdžių koncepciją, mat išryškėja priešpriešos *juoda ir balta, vyriška ir moteriška, prabangu ir kasdieniška, apatinis ir viršutinis, darbinis ir puošnus, istoška ir šiuolaikiška*. Marškinių kaip kasdienio darbo drabužio įvedimas kolekcijos pradžioje reiškia ir tai, kad Statkevičius supranta klientę esant dirbančia moterimi, kad moderni moteris negali dėvėti tik puošnių suknelių. Tą paliudija ir sprendimas paraitoti marškinių rankoves lyg moteris ruoštųsi darbui. Darbinio drabužio idėją patvirtina ir tai, kad kairėje matomas modelis dėvi suknelę, primenančią darbininko prijuostę, abu modeliai nešasi ir dienas dideles rankines.



IV segmento drabužiai: deriniai su marškiniiais. Statkevičius.com nuotr.

### **V segmentas: itališkasis Renesansas**

Nuo šio penktojo segmento bus matyti, kad segmentų skirstymas sutampa ne tik su reikšminiais kolekcijos posluoksniais, bet ir plastine savybe – chromatiškumu. Segmentai vienas nuo kito skiriasi spalvynu, dauguma derinių yra monochrominiai arba retais atvejais duochrominiai, segmentuose spalvos arba šaltos, arba šiltos. Tai atkartoja Statkevičiaus strategiją, naudotą kuriant kostiumus Cholinos šokio spektakliui „Barbora Radvilaitė“: daugelis įvaizdžių nuo galvos iki kojų buvo monochromatiniai, nes tai padėjo paryškinti veikėjams priskiriamas vertes (balta – gėris, juoda – blogis) ir scenoje kurti aiškią tvarką, hierarchiją. Penktojo segmento išskirtinumas – itališkajam Renesansui priskiriamas spalvynas, kuriame dominuoja raudona ir ruda spalvos, pasikartojantis ir Barbaros Radvilaitės karūnavimo aprangos atvaizduose ir Statkevičiaus interpretacijoje.

Penktame segmente išryškėja Renesansui būdingas raštų, dekorų elementų simetriškumas, pūstų rankovių motyvas, naudojamos venecijietiškos beretės, perlų auskarai. Vis tik verta pasakyti, kad šiame segmente dialogą su Renesansu mezga ne šiuolaikybė, o XX a. vidurio moters idealas. Jį atspindi siauras liemuo (be korseto, bet suformuotas kaip Dioro „New Look“ įvaizdyje), siaura klubų sritis, siauri, kiek užapvalinti pečiai. Įvaizdžiai nėra šiuolaikiški, kasdieniški ar XX a. vidurio interpretaciją pateikiantys moderniai, tad



nesusiformuoja priešprieša *istorija* ir *šiuolaikybė*, *tradicija* ir *naujumas* – labiau *kostiumas* ir *mada*, nes drabužiai kostiumiški, istoriški, klausimas, kiek juose mados, ar dizaineriui madingumas išvis yra vertybė. Galima net teigti, kad šio segmento apranga galėjo būti sukurti ir XX a. viduryje, nes nuorodų į šiuolaikinę moterį nėra, nėra ir užuominų į lietuviškumą.





V segmento drabužiai: itališkojo Renesanso atspindžiai. Statkevičius.com nuotr.

## **VI segmentas: lietuviškasis segmentas**

Šeštasis segmentas daugeliu atžvilgių panašus į penktąjį, tik chromatiškai skiriasi dėl šalto, tamsesnio kolorito. Jis pavadintas lietuviškuoju, nes galima daryti prielaidą, kad tamsiai žalia bei mėlyna spalvos siejasi su pačios Barbaros Radvilaitės istorija bei pomėgiais gyvenant Lietuvoje: medžiokle, buvimu gamtoje. Karališki raudonų atspalvių drabužiai aktualūs buvo karalienei jau gyvenant su Žygimantu Augustu Lenkijos teritorijoje, tad žalią spalvą galima sieti su ankstyvesniais jos atvaizdais. Beje, aktualu vėl pastebėti, kad šiame segmente mažoka Renesanso ir šiuolaikybės dialogo – vėl aiškesnės nuorodos į XX a. vidurio kostiumėlį ir moters

idealą. Kaip išimtį galima paminėti nebent perregimas šifono sukneles, kurios iki pat XXI a. vakarinei aprangai buvo laikomos per drąšiomis, o dabar jau yra gan įprastos. Sykiu tai gali būti ir nuoroda į Barbaros Radvilaitės naktinį drabužį – panašų (tik baltos spalvos) aktorė dėvėjo spektaklio „Barbora Radvilaitė“ metu. Taigi ryškios reikšminės opozicijos nesusidaro (nebent jau minėta *kostiumo* ir *mados*), vėl matomas dialogas tarp XX a. vidurio ir Renesanso, šiuolaikybės šiame segmente maža.



VI segmento drabužiai: lietuviškasis periodas. Statkevičius.com nuotr.



## VII segmentas: ispaniškasis Renesansas

Septintasis segmentas plastiniu ir figuratyviu požymiais itin artimas ispaniškojo Renesanso madai. Nors Barbora Radvilaitė savo gyvenimo laiku daugiausia vadovavosi itališkomis bei vokiškomis tendencijomis, jau po karalienės mirties kurtuose atvaizduose – neretai pagal autoriaus laikotarpio madas – ji dėvi ispaniško stiliaus drabužius ir aksesuarus. Šio kolekcijos segmento ispaniškumą rodo juoda spalva, mažos arba išvis neegzistuojančios iškirptės, raukštinės apykaklės, katalikiški simboliai (kryželiai), masyvesni kaklo papuošalai. Vėlgi svarbus pastebėjimas: šiame segmente nėra santykio su šiuolaikybe, siluetas ir vėl atitinka XX a. vidurio moters idealą, netgi aiškiau referuojama į „New Look“ siluetą. Matomos reikšminės opozicijos yra *balta ir juoda, kuklu ir prabangu, kasdieniška ir puošnu, pasaulietiška ir katalikiška, kostiumas ir mada.*



VII segmento drabužiai: ispaniškojo Renesanso atspindžiai. Statkevičius.com nuotr.

### VIII segmentas: iškilmingoji dalis

Aštuntasis segmentas – tai vakarinių drabužių dalis, paprastai tampanti kolekcijos kulminacija. Šioje dalyje Statkevičiaus jau laisviau interpretuoja Renesanso palikimą ir jį pina su dešimtojo XX a. dešimtmečio elementais: iškirpimais, drąsesniu nuogo kūno rodymu, metalizuotu audiniu (kuris veikia ir kaip nuoroda į devyniasdešimtųjų futurizmą, ir Renesanso karių šarvus), net erotiškais kūno suvaržymo, surišimo elementais. Tęsiama ispaniškojo Renesanso mados gija (juoda spalva, širdies, kryžių elementai), bet galima matyti ir mirties temos įvedimą – kai kurios suknelės puoštos metalinėmis širdimis, kurios matomos Cholino spektaklio Barboros Radvilaitės laidojimo scenoje, kur stilizuotai vaizduojami Aušros vartai. Taigi elegantiškas vakaro drabužis koduojamas dvigubai ir sykiu tampa gedulo apdaru. Šiame segmente išryškėja priešpriešos *gyvenimas* ir *mirtis*, *istorija* ir *modernumas*, *šventė* ir *gedulas*. Tiesa, vėl svarbu pastebėti, kad drabužiuose nėra šiuolaikybės elementų – arčiausiai jos prieinama XX a. dešimtojo dešimtmečio vakarinių suknelių stiliumi.





VIII segmento drabužiai: vakarinė dalis. Mariaus Žičiaus / Žmonės.lt nuotr. ir Statkevičius.com nuotr.

### **IX segmentas: meistro šedevras ir pats meistras**

Aukštosios mados kolekcijos įprastai pabaigiamos nuotakos apdaru, o iškart po to ant podiumo nusilenkti publikai užlipa pats dizaineris. Šis segmentas įdomus ir vertingas tuo, kad kolekcijoje pirmą kartą pamatome pilnai baltą drabužį, kuris iškart komunikuoja vestuvinę vertę. Tiesa, svarbu tai, kad iki XIX a. pabaigos nebuvo tradicijos nuotakoms rengtis baltai, tad Statkevičius Renesansinius elementus (rauktinė apykaklė, puošnios rankovės, galvą dengiančios perlų juostos) derina su modernios nuotakos įvaizdžiu. Tiesa, moderni nereiškia šiuolaikiška, nes nuotakos apdaras per XX a. smarkiai nekinta, tad užuominos į šiuolaikybę nėra.

Vis tik aktualu į kolekcijos rėmus įtraukti ir paties dizainerio drabužį. Jis irgi apsirengęs baltai, dėvi baltą dailininko/darbininko kombinezoną. Jei vestuvinė suknelė paprastai laikoma kolekcijos svarbiausiu įvaizdžiu ir šedevru, baltai apsirengęs Statkevičius iškart parodo, kad jo kūryba negali būti atsiejama nuo jo paties kaip asmens. Švarus baltas dizainerio drabužis žymi jį kiek nusižeminant, rodant save kaip darbininką, amatininką, o ne prabangoje nuolat esantį kūrėją. Nuotakos ir dizainerio drabužiai kuria priešpriešas *kasdieniška* ir *šventiška*, *moteriška* ir *vyrliška*, *puošnu* ir *kuklu*, *kompleksiška* ir *vientisa*.

Aptariant šį segmentą norisi įvesti ir dar vieną nuorodą – pristatydamas kolekciją Statkevičius minėjo esąs įkvėptas Renesanso portretisto Giovannio Battistos paveikslo „Siuvėjas“ (1565-1570 m.), kuriame vaizduojamas siuvėjas, kerpantis juodą gedulo drabužį<sup>70</sup>. Baltas dizainerio apdaras atspindi darbinį Renesanso siuvėjo apdarą, tarsi patvirtinant, kad meistrystė, grožio kūrimas yra nepavaldūs laikui.

Paveiksle gedulo drabužį kerpantis siuvėjas gali būti suvokiamas kaip mados laikinumo atspindys. Statkevičius mados laikinumą tarsi bando nugalėti ignoruodamas šiuolaikybę ir žvelgdamas į tai, kas jau nepajudinama – istoriją, kostiumiškumą.



IX segmento drabužiai: nuotakos drabužis ir Statkevičius. Mariaus Žičiaus / Žmonės.lt nuotr.

---

<sup>70</sup> Daiva Kaikarytė, *Per gimtadienį tėvą palaidojęs J. Statkevičius: „Skausmas praeina. Bet lieka tuštuma“* [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.lrytas.lt/zmones/veidai-ir-varnai/2012/10/30/news/per-gimtadieni-teva-palaidojes-j-statkevicius-skausmas-praeina-bet-lieka-tustuma--831526>





Giovanni Battista paveikslas „Siuvėjas“ (1565-1570 m.)

## Apibendrinimas

Peržvelgus Statkevičiaus kolekciją, segmentavimą bei segmentų apžvalgą matosi, kad viena esminių reikšminių opozicijų šioje kolekcijoje yra kylantis konfliktas, ką laikyti mada, o ką – kostiumu. Jeigu kolekcijoje atsispindėtų mada, žvelgiant į ją matytume 2012 m. aktualijas ir tendencijas, pagal tų metų požiūrį pateikiamą žvilgsnį į ateitį (kitą sezoną – 2013 m. pavasari-vasarą). Vis tik didžioji kolekcijos dalis yra ne mados kūriniai, o Renesansinio stiliaus kostiumai arba istorinio kostiumo interpretacijos, mezgančios dialogą su XX a. vidurio moters idealu. Taip, XX a. viduryje nustatytas grožio standartas gajus ir šiandien, bet jis yra



nusistovėjęs ir laikui nepavaldu, kas stato jį į priešpriešą su nuolat kintančia, šiuolaikybėje tarpstančia mada.

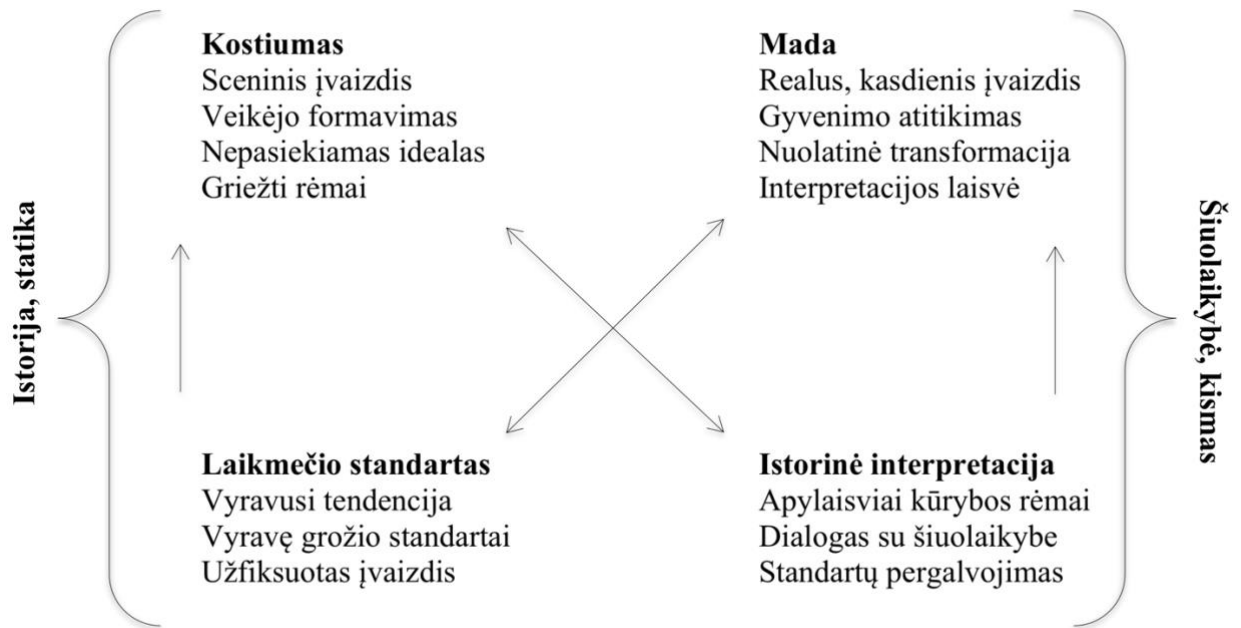
Statkevičius Renesansą renkasi labai sąmoningai – savo kurtais kostiumais Cholino spektakliui „Barbora Radvilaitė“ jis atgaivina vieną gražiausių XVI a. Lietuvos istorijų ir įtvirtina Vilniaus diduomenės egzistavimą, neleidžia Renesanso epochos lietuviškumo nužeminti iki prastuomenės. Jis parodo, kad Lietuvos kultūros scena įkvėpimo semtis gali ne tik iš užsienietiškų šedevrų ar kultūros lobynų, bet ir iš Lietuvos kultūros, politikos istorijos, nes ir ji turtinga, įdomi, verta refleksijos ir modernios interpretacijos. Todėl, sukūręs kostiumus spektakliui, Statkevičius savo misiją tęsia lietuvišką Renesansą kurdamas ir ant podiumo bei brėždamas Barbaros Radvilaitės laikų Vilniaus paralelę su šiuolaikine Lietuva, kuri yra pasaulietiška, neatsilikanti nuo pasaulio tendencijų, besikalbanti su Europa. Galima teigti, kad Statkevičius mus skatina paveldėti savo pačių paveldą, kuriam galbūt skiriame per mažai dėmesio ar neįvertiname jo turtingumo.

Lietuvišką istoriją ir moters idealą Statkevičius perinterpretuoja per Vakarų kultūros rėmą ir remiasi XX a. vidurio Vakarų Europos mados klasika – aukštosios mados aukso amžiumi, tarsi užpildydamas spragą, kurią Lietuvos mados istorijos raidoje paliko sovietmetis. Statkevičiaus podiumu žengianti moteris atrodo tarsi nužengusi iš archyvinių Dioro, Givenchy, Balenciagos mados pristatymų kadru: ji liekna, elegantiška, dėvinti drabužius, kuriuos sau dėvėti leistų nebent XX a. vidurio Paryžiaus ponia, kurios išvaizda reikalauja ne mažiau pastangų nei kadaise reikalavo Barbaros Radvilaitės karališkas įvaizdis.

Vis tik iškyla klausimas, ar ši kolekcija pasiūlo naują pozityvią lietuviškos moters tapatybę (idealą), ar kokybinė kolekcijos apibrėžtis pateikiama net šiek tiek negatyviai – per neatsilikimą nuo to, kas egzistuoja svetur, o ne judėjimą į priekį ten, kur esame, gyvename, kuriame. 2012 m. mada tiek Lietuvoje, tiek užsienyje jau pasižymėjo didžiule įvairove, kuri kultūrą stūmė į priekį ir skatino intriguojantį tarpdiscipliniškumą, naujų tapatybių formavimą, drąsias interpretacijas formas, medžiagos, saviraiškos prasme. Ši Statkevičiaus kolekcija, nors pristatyta 2012 m. rudenį, drąsiai galėjo būti parodyta ir XX a. šeštajame dešimtmetyje, tad ji ne tik neatitinka savojo vidinio laiko, bet ir neprojektuoja vizijos į ateitį. Šioje kolekcijoje moteriai nustatomi idealo standartai moderniai 2012 m. kultūrai yra išoriški. Tai priverčia kelti klausimą, ar Statkevičius ant podiumo parodė mados kolekciją, ar drabužius, kurie savo aktualumu, estetika, net paskirtini gali būti prilyginami teatro kostiumui.

Dėl to apibendrinant tyrimą svarbu pastebėti, kad Statkevičius yra ne mados, o kostiumo dizaineris, siekiantis lietuvišką aprangos kultūrą pritraukti prie XX a. vidurio kanono, bet nestumiantis jos į ateitį ar net nereflektuojantis dabarties. Tad svarbu pajauti skirtį tarp kostiumo ir mados, kuriam didžiausią įtaką daro santykis su laiku – ne tiek praeitimi, kiek dabartimi ir ateitimi.

Baigiant šį apibendrinimą verta pridėti, kad lietuviškos mados korifėjumi vadinamas Statkevičius mūsų mados neišvaduoja nuo kostiumo, tik pabrėžiančio mūsų kultūroje žiojėjančias istorines žaizdas. Ir neišvaduos, nes ne kostiumas, o mada – kuriama savo laike gyvenančių ir jį persvarstančių dizainerių – sukurs naujas nuorodas, naujas barboras radvilaites ir naujus atskaitos taškus.



## IŠVADOS

Šiame darbe, remiantis semiotikos, mados tyrėjų ir istorikų įžvalgomis, buvo analizuojama dizainerio Juozo Statkevičiaus 2013 m. pavasario-vasaros sezono aukštosios mados kolekcija. Rengiant analizę buvo siekta ne tik atskleisti, kokį moters idealą konstravo Statkevičius, bet ir kokį santykį kolekcija turi su mada kaip šiuolaikybės reiškiniu, su Renesanso kostiumo istorija, su Barbaros Radvilaitės atvaizdais bei Andželikos Cholinos šokio spektakliu „Barbora Radvilaitė“ (2011 m.), kuriam dizaineris taip pat kūrė kostiumus, vėliau tapusius analizuojamos kolekcijos dalimi.

Teorinių prieigų svarstymas parodė, kad madą galima analizuoti kaip kalbą, turinčią savo elementų rezervą bei kaip individualų veiksma, aktualizuojantį tos kalbos elementus. Į madą žvelgiant kaip į kalbą galima ją suvokti ir kaip kalbinę idėjinę visumą – iš to kyla mintis, kad mados sistemoje egzistuoja apranga kaip sistemos elementų rezervas, apsirengimas kaip intencionalus individualus aktas bei drabužiai kaip bendroji „kalbos“ idėja. Darbe taip pat į madą žvelgta kaip į reiškinį, kuris turi tamprų santykį su individu bei bendruomene ir kartais kelia tarp šių dviejų pusių įtampą. Per madą individas gali kurti santykį su bendruomene, gali siekti iš jos išsiskirti. Vis dėlto net siekiant sukurti atstumą nuo bendruomenėje priimtinių normų, vis tiek bus operuojama ta pačia „kalba“ – tuo pačiu mados rezervu. Tiesa, skirtingose bendruomenėse tiek patys mados elementai gali turėti skirtingas reikšmes. Darbe nagrinėtas ir mados santykis su laiku, pabrėžiant, kad nuolatinė mados kaita yra dinamiškos socialinės struktūros požymis ir dėl to naujausia mada dažnai vertinama ar apibrėžiama kaip „keista“, „kaprizinga“, net „nekasdieniška“. Dėl to mada matoma kaip nemotyvuotas reiškinys, skatinantis kūrybą.

Vienas svarbiausių darbo tikslų buvo išnagrinėti moters idealo ir įvaizdžio problematiką madoje. Žvelgiant į moters įvaizdžio konstravimą iš šiuolaikinės perspektyvos, didžiausia problematinė įtampa kyla tada, kai moteriai priskiriamas dvigubas vaidmuo visuomenėje: kaip madą sekti turinčio asmens ir pavaldžiosios lyties. Keletą pastarųjų šimtmečių mada ir puošnumas daugiausia buvo priskiriami kaip moterims artimesni, svarbesni reiškiniai, tad rūpinimasis savo išvaizda, apranga ir jos reikšme iki dabar dažnai matomi kaip pavaldumo, paklusnumo išraiškos. Šis standartas gajus iki šių dienų, nors XX a. socialiniai ir politiniai pokyčiai mados ir lyties santykį ne kartą buvo sudrebinę – vis tik XX a. viduryje nusistovėjo moteriškumo standartas, kuris neretai aktualus iki šių dienų.

Darbe nagrinėtas ir pasaulietiškas Renesanso moters santykis su mada, išskirtos svarbiausios atvirumo, multikultūriškumo, detalumo, komplektiškumo, natūralumo vertės. Jos atsispindėjo ir nagrinėjant istorinius Barbaros Radvilaitės atvaizdus, įtaką darė ir Statkevičiui, kūrusiam kostiumus Cholinos šokio spektakliui „Barbora Radvilaitė“.

Analizė parodė, kad žvelgiant į Statkevičiaus kolekciją ir Cholinos spektaklį galima užčiuopti tekstą tekste – mados pristatymo metu vyko persidengimas, ant podiumo modeliai demonstravo spektakliui kurtus kostiumus, modeliu tapo ir pati Cholina. Kolekcijos analizė, vykdyta segmentuojant moteriškus kolekcijos įvaizdžius ir juos nagrinėjant iš plastinės bei aksiologinės perspektyvos, atskleidė, kad kolekcijoje tvyro konfliktas tarp istorizmo ir šiuolaikybės, mados ir kostiumo. Pastebėta, kad siekdamas renesansinę lietuviškos mados istoriją pristatyti kaip Vakarų kultūros dalį Statkevičius susikoncentravo ne į naujos moters tapatybės konstravimą, o į XX a. vidurio moters idealo kodų atkartojimą. Todėl daroma išvada, kad Statkevičius veikia ne kaip mados kūrėjas, reflektuojantis šiuolaikybę ir siūlantis naują lietuviškos moters – pilnavertės europietės – tapatybę, o stengiasi lietuvišką aprangos kultūrą priartinti prie XX a. vidurio kanono, kuris šiuolaikybės kontekste nebėra toks aktualus ir nesiūlo naujos mąstymo krypties.

## Literatūros sąrašas

1. Mary Ellen Roach, Joanne Bubolz Eicher, „The Language of personal adornment“ in: *Fashion Theory A Reader*, New York: Routledge, 2007
2. A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1979
3. Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1986
4. *Roland Barthes: The Language of Fashion*, ed. Andy Stafford, Michael Carter, London: Bloomsbury Academic, 2004
5. Jūratė Svičiulienė, „Mada kaip ženklų ir simbolių sistema“ in: *Tekstai ir kontekstai: transformacijų sklaida*, 2007, Kaunas: Vilniaus universiteto Kauno humanitarinis fakultetas
6. Dalia Satkauskytė, *Subjektyvumo profiliai lietuvių literatūroje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2008
7. Eric Landowski, *Presences de l'autre, Essais de socio-sémiotique II*, Paris: P.U.F., 1997
8. Juri Lotman, *Culture and Explosion*, New York: Mouton de Gruyter, 2009
9. Walter Benjamin, *Nušvitimai*, iš anglų k. vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005
10. C. W. Cunnington. *Why Women Wear Clothes*. London: Faber and Faber, Ltd., 1941
11. Valerie Steele. *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume I*. Farmington Hills MI: Charles Scribner's Sons; 2005
12. Valerie Steele. *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume II*. Farmington Hills MI: Charles Scribner's Sons; 2005
13. Rachel H. Kemper, *A History of Costume*, New York: Newsweek Books, 1977
14. Valerie Steele, *Paris Fashion, A Cultural History*, New York: Bloomsbury, 2017
15. Geoffrey Warren, *Fashion Accessories*, New York: Drama Book Publishers, 1987
16. Edgaras Klivis, *Estetika ir meno filosofija*, Kaunas, 2009
17. Peter Burke, *Renesansas*, Vilnius: Atvirosios Lietuvos Fondas, 199

18. Valerie Steele. *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Volume III*. Farmington Hills MI: Charles Scribner's Sons; 2005
19. Philip Steele, *A History of Fashion and Costume, Volume II, The Medieval World*, New York: Bailey Publishing, 2005
20. Zbigniew Kuchowicz, *Barbara Radziwiłłówna*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1976
21. Viktorija Daujotytė, *Arčiau Lietuvos*, Vilnius: Vilniaus dailės muziejus, 2010,
22. Marija Matuškaitė, *Karalienė Barbora ir jos atvaizdai*, Vilnius: Versus aureus, 2005
23. Jūrius Lotmanas, *Kultūros semiotika*, sudarė Arūnas Sverdiolas, iš rusų k. vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004

## Elektroniniai šaltiniai

1. *Avantekstas, lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas* [interaktyvus], [žiūrėta 2023 m. gegužės 22 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/kodas>
2. *Victoria and Albert Museum: The Victoria Connection* [interaktyvus], [žiūrėta 2023 m. gegužės 22 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.vam.ac.uk/articles/the-victoria-connection>
3. Giacomo Leopardi, *Dialogue Between Fashion and Death* [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą: [http://leopardi.letteraturaoperaomnia.org/translate\\_english/leopardi\\_dialogue\\_between\\_fashion\\_and\\_death.html](http://leopardi.letteraturaoperaomnia.org/translate_english/leopardi_dialogue_between_fashion_and_death.html)
4. LNOBT tekstas [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą: <https://opera.koobin.com/BARBORA-RADVILAITE>
5. Audronė Žiūraitytė, *Efektingo rėmo paskirtis - naujas lietuviškas baletas „Barbora Radvilaitė“* [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60696>
6. Vita Mozūraitė, *Apie ką pasakoja baletas - apie Barborą ar apie Barbę?*, [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60694>
7. Jūratė Visockaitė, *Apie mūsų širdžių princesę*, [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60693>

8. Daiva Kaikarytė, *Per gimtadienį tėvą palaidojęs J. Statkevičius: „Skausmas praeina. Bet lieka tuštuma”* [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.lrytas.lt/zmones/veidai-ir-varnai/2012/10/30/news/per-gimtadieni-teva-palaidojes-j-statkevicius-skausmas-praeina-bet-lieka-tustuma--831526>
9. Deimantė Bulbenkaitė, Juozas Statkevičius HC S/S 2013 | Lietuviškos mados Renesansas, [žiūrėta 2023 m. gegužės 20 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.spintosguru.lt/2012/11/09/juozas-statkevicius-hc-ss-2013-lietuviskos-mados-renesansas/>

## Iliustracijų sąrašas

1. Nežinomas dailininkas. Karalienė Jadvyga (manoma, kad iš tiesų Barbora Radvilaitė). XVI a. II ketv.
2. Nežinomas dailininkas. Barbora Radvilaitė. XVI a. V deš.
3. J. Stephan von Calcar. Barbora Radvilaitė. 1547-1548 m. Tikrosios drobės spalvos neišlikusios, likusi tik XX a. pradžioje daryta nespaltvota fotografija.
4. L. Kranachas jaun. Barbora Radvilaitė. XVI a. vid.
5. Nežinomas dailininkas. Barbora Radvilaitė. XVI a. IV ketv.
6. Nežinomas dailininkas. Barbora Radvilaitė. XVIII a. vid.
7. F. Grenier. Barbora Radvilaitė. Po 1857 m.
8. Nežinomas dailininkas. Barbora Radvilaitė. XVII a. vid.
9. Barbaros Radvilaitės ir Žygimanto Augusto tuoktuvių scena šokio spektaklyje „Barbora Radvilaitė“, LNOBT nuotr.
10. Barbora Radvilaitė ir Žygimantas Augustas, šokio spektaklio „Barbora Radvilaitė“ karūnavimo scena, LNOBT nuotr.
11. Bonos Sforcos kostiumas šokio spektaklyje „Barbora Radvilaitė“, LNOBT nuotr.
12. Juozo Statkevičiaus 2013 m. pavasario-vasaros aukštosios mados kolekcijos modeliai. Statkevičius.com nuotr. (viso 7 iliustracijų koliažai)
13. Barbaros Radvilaitės ir Bonos Sforcos kostiumai. Mariaus Žičiaus / Žmonės.lt nuotr.
14. Anatominis kostiumas. Mariaus Žičiaus / Žmonės.lt nuotr.
15. Vakarinės dallies suknelė. Mariaus Žičiaus / Žmonės.lt nuotr.
16. Giovanni Battista paveikslas „Siuvėjas“ (1565-1570 m.)

## Summary

The aim of the paper is, based on the insights of semiotics, fashion researchers and historians, to analyze the 2013 collection of designer Juozas Statkevičius' spring-summer high fashion collection. It attempts not only to analyze the extent to which Statkevičius constructed ideals of women, but also to what extent they have a relationship with the fashion phenomenon, with the history of Renaissance costume, with Barbora Radvilaitė's images and Anželika Cholina's dance performance "Barbora Radvilaitė", for which the designer also created costumes, which later became parts of the analyzed collection.

The first part of this paper explores the idea of possibility to analyze fashion as language which has a reserve of its own elements and is based on individual action actualizing elements of that language. When looking at fashion as a language, it can also be perceived as a linguistic conceptual whole - from this comes three distinct ideas of clothing, fashion and dressing.

The second part of the paper looks at fashion as a phenomenon that has a flexible relationship with the individual and the community and sometimes creates tension between these two. Through fashion, an individual can create a relationship with the community, but can also seek to stand out from it.

The third part of the paper examines the relationship of fashion and time, emphasizing that the constant change of fashion is a sign of a dynamic social structure and, as a result, the latest fashion is often evaluated or defined as "strange", "capricious", even "unusual". As a result, fashion is seen as an unmotivated phenomenon, yet it encourages creativity.

The fourth part looks at the problem of the ideal and image of a woman. Looking at the construction of a woman's image from a modern perspective, the biggest problem arises when a woman is assigned a double role in society: as a fashion follower and a subordinate gender. In the last few centuries, fashion and adornment were mainly attributed as phenomena closer to women, more important, so taking care of one's appearance, clothing and its meaning are still often seen as expressions of subordination and obedience. In the 20th century social and political changes have repeatedly shaken the relationship between fashion and gender, but after World War II, a standard of femininity was established which is relevant to this day.



The fifth part examines the Renaissance woman's relationship with fashion and highlights the most important values of openness, completeness, and naturalness. They were reflected in the analysis of the historical images of Barbora Radvilaitė which and influenced Statkevičius, who created the costumes for Cholina's performance "Barbora Radvilaitė".

The analysis of the collection shows there was an overlap between the fashion show and the dance performance, as models on the catwalk showed the costumes created for the performance. The analysis of the collection, carried out by segmenting the female looks of the collection and examining them from a plastic and axiological perspective, revealed that the collection has a conflict between historicism and modernity, fashion and costume. It was noticed that in order to present the renaissance Lithuanian fashion history as a part of Western culture, Statkevičius did not focus on the construction of a new woman's identity, but on the 20th century. Therefore, it is concluded that Statkevičius is not a fashion creator who reflects on modernity and offers a new identity of a Lithuanian woman - a full-fledged European - but aims to bring the Lithuanian clothing culture closer to the cannon of the middle of the 20th century, which is not so relevant in the context of modernity and does not offer a new way of thinking.