

„Różne mody i niewygody”

Stroje w literaturze i sztuce XIX i XX wieku

Redakcja

Justyna Bajda, Rozalia Wojkiewicz,
Aleksandra Sikorska-Krystek, Krzysztof Prabucki



WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

„RÓŻNE MODY I NIEWYGODY”

Stroje w literaturze i sztuce
XIX i XX wieku

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„RÓŻNE MODY I NIEWYGODY”

**Stroje w literaturze i sztuce
XIX i XX wieku**



Redakcja naukowa

JUSTYNA BAJDA

ROZALIA WOJKIEWICZ

ALEKSANDRA SIKORSKA-KRYSTEK

KRZYSZTOF PRABUCKI



POZNAŃ 2025

Recenzenci

prof. dr hab. TADEUSZ BUDREWICZ

prof. dr hab. BEATA OBSULEWICZ-NIEWIŃSKA

Publikacja sfinansowana ze środków

Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej

Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,

Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2025



Ta książka jest udostępniana na licencji Creative Commons – Uznanie autorstwa-
Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe

Projekt okładki

MARCIN JAROSZEWSKI

Redakcja, indeks

JUSTYNA BAJDA, ROZALIA WOJKIEWICZ,

ALEKSANDRA SIKORSKA-KRISTEK, KRZYSZTOF PRABUCKI

Redakcja techniczna i łamanie komputerowe

REGINALDO CAMMARANO

ISBN 978-83-232-4479-0 (Print)

ISBN 978-83-232-4480-6 (e-book)

DOI: 10.14746/amup.9788323244806

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

61-701 POZNAŃ, UL. A. FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 16,5 Ark. druk. 16,0

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL SP. Z O.O., SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9

Spis treści

JUSTYNA BAJDA, ROZALIA WOJKIEWICZ, ALEKSANDRA SIKORSKA-KRYSTEK, KRZYSZTOF PRABUCKI Słowo o modzie w literaturze przełomu XIX i XX wieku	7
JĘDRZEJ KRYSTEK Moda, czyli rozpacz semantyka. Wokół rozważań Georga Simmela <i>Filozofia mody</i> – dzieje repcji	33
KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY FROU-FROU – esej o tym, którędy wiedzie droga od „szelestu jedwabiu” do „imienia klaczy” – czyli jedna z (wielu) odpowiedzi na pytanie, czym jest filologia. (Goncourtowie), Rimbaud, (Maupassant), Tolstoj, Piwkowska	43
MARTYNA OLEJNICZAK „Światło-zielone trykoty” Tomasza Zana. Funkcja ekscentrycznej garderoby w narracji „rozdziałków”	55
MAŁGORZATA SOKAŁSKA Moda w operze. Kostium w dziełach operowych Stanisława Moniuszki	69
IWONA WĘGRZYN „Chora kamizelczyna” Bolesława Prusa. Studium przedmiotu w perspektywie antropologii stroju i zwrotu ku rzeczom	83
DARIUSZ TRZEŚNIEWSKI Co noszono w XIX wieku w starożytnym Egipcie? O <i>Faraonie</i> Bolesława Prusa	101
PAULINA ABRISZEWSKA „Czarny anioł” i kamizelka w kwiatki. O <i>Dwóch biegunach</i> Elizy Orzeszkowej	111
JUSTYNA BAJDA Od fioletów <i>demideuil</i> po szarość duszy. Kod westymenarny w powieści Gabrieli Zapół- skiej <i>Jak tęcza</i>	123
KATARZYNA ZAGÓRSKA O „rzeczy niedorzecznej”. Jadwiga Zamoyska o modzie	137
IWONA PRZYBYSZ Pokaż, w co się ubierasz, a powiem ci, jaka jesteś. Moda i stroje w powieściach Heleny Mniszkówny	153

ANNA CYBULSKA

- „No to może pani także jest sztuczna?” – o modzie na egzotykę i o performansie tożsamości w dramacie *Boa dusiciel* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej 167

RADOSŁAW OKULICZ-KOZARYN

- Moda jako skutek wygnania z raju. Wokół powieści Jeffery’a Farnola *Amator-gentelman* 179

MAŁGORZATA OKULICZ-KOZARYN

- Z inspiracji „Bluszczu”. *Godzina pąsowej róży* Marii Krüger 191

AGNIESZKA MARCELINA KOŁODZIEJSKA

- „To my. Ten las pasiaków / Apelem nagle na placu wyrosły...” – (auto)portrety Ravensbrückanek (1939–1945) 201

ALEKSANDRA SIKORSKA-KRYSTEK, ROZALIA WOJKIEWICZ

- Appendix. „W każdym fałdeczku jakieś wspomnienie”. Mała antologia wierszy o strojach i modzie 221

- Indeks 245



Justyna Bajda

Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0001-7402-090X

Rozalia Wojkiewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-9085-5138

Aleksandra Sikorska-Krystek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0003-3510-6385

Krzysztof Prabucki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-0261-5688



Słowo o modzie w literaturze przełomu XIX i XX wieku

I

20 i 21 października 2023 roku odbyła się w Poznaniu ogólnopolska konferencja naukowa „*Różne mody i niewygody*”. *Stroje w literaturze i sztuce XIX i XX wieku*, zorganizowana przez pracowników: Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Zakładu Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Wrocławskiego oraz przez członków Koła Naukowego Cykliści i Findesieclści, przy współpracy z Muzeum Historii Ubioru w Poznaniu¹.

¹ Konferencja „*Różne mody i niewygody*”. *Stroje w literaturze i sztuce XIX i XX wieku*, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Collegium Maius, ul. Fredry 10, 60-701 Poznań, <https://polonistyka.amu.edu.pl/aktualnosci/ogolne/konferencja-naukowa-rozne-mody-i-niewygody.-stro->

Tytuł przedsięwzięcia zainspirowała twórczość plastyczna Cypriana Norwida – dwa rysunki wykonane ołówkiem, datowane na około 1873 rok, znane jako *Różne mody i niewygody*². Niniejszy tom, będący pokłosiem spotkania badaczy z rozmaitych ośrodków naukowych, nie mógł – ze względu na symboliczne sensy dzieła Norwida – nazywać się inaczej.

Wiek dziewiętnasty to dla mody, zwłaszcza damskiej, czas rewolucyjnych przemian wynikających z ruchów społecznych, rozwoju przemysłu, nurtów estetycznych. Tempo życia, działalność stowarzyszeń emancypacyjnych, potrzeba podejmowania przez kobiety pracy zawodowej, chęć samodzielnego korzystania z nowych środków transportu (bicykl, automobil), próby uwolnienia się spod panowania modelu rodziny patriarchalnej, a w końcu też intensywna aktywność sportowa i turystyczna sprawiły, że moda musiała podporządkować się nowoczesnemu stylowi życia. Kreatorzy wprowadzali awangardowe fasony i oryginalne rozwiązania kolorystyczne, korzystając z innowacyjnych technologii produkcji tkanin, coraz bardziej urozmaiconej palety pigmentów syntetycznych oraz obfitości tworzonej na skalę przemysłową drobnej galanterii.

Bez wątpienia – modą rządził Paryż. W stolicy Francji rodziły się najnowsze tendencje obowiązujące w danym sezonie w Europie, tam też miały siedziby najelegantsze i najdroższe *maisons*. Krawcy, a wśród nich ci najbardziej znani – Charles Frederick Worth (obecnie uznawany za „ojca” *haute couture*), Jacques Doucet, Paul Poiret czy Jeanne Paquin – proponowali nowe fasony, dodatki, nowatorskie zestawienia kolorystyczne. Tańsze magazyny, jak powstały już w pierwszej połowie XIX wieku Au Bon Marché, otwarte w latach 50. i 60. XIX wieku Grands Magasins du Louvre i Printemps czy istniejący od 1870 roku Samaritaine, rywalizowały z ekskluzywnym krawiectwem *à la main*.

W Polsce – równolegle do opisanych zjawisk – moda reagowała na wydarzenia polityczne, zwłaszcza o charakterze narodowowyzwoleńczym, co stanowi *differentia specifica* ubioru dziewiętnastowiecznego i powiązanej z nim mody³; później – w dwudziestym wieku – taką formę przybiera chociażby moda okupacyjna⁴. Istotny wydaje się w tym kontekście ubiór kobiety, na przykład słynne: czarna sukienka i żałobne krzynoliny, stosowane jako narzędzie biernego oporu w okresie powojennym, czego dowodem są zapiski pamiętnikarskie czy przekazy prasowe z lat 60.

je-w-literaturze-i-sztuce-xix-i-xx-wieku (dostęp: 22.01.2025); Muzeum Historii Ubioru, ul. Kwiatowa 14/2, 61-886 Poznań, <https://www.fmhu.pl/> (dostęp: 22.01.2025). Organizatorzy składają wyrazy podziękowania Pani Annie Moryto, opiekunce zbiorów w Muzeum Historii Ubioru.

² Zob. C. Norwid, [*Różne mody i niewygody I, II*], dwa rysunki ołówkiem, ok. 1873, [w:] E. Chlebowska, Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych, t. 4, *Prace luźne 2*, Lublin 2019, s. 314–315.

³ B. Obtułowicz, *Bunt długich peleryn i kapeluszy z szerokim rondem – znamienny symptom upadku ancien régime'u w Hiszpanii w połowie XVIII wieku*, „Res Gestae. Czasopismo historyczne” 2007, t. 6, s. 77–110; A. Müller, (*Nie*)widowskie ciała (*nie*) idą na wojnę. *Uniformy i dyscyplina*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2018, nr 37, s. 11–24.

⁴ K. Trojanowski, *Moda w okupowanej Francji i jej polskie echa*, Warszawa 2014.



Ilustracja 1. C. Norwid, [*Różne mody i niewygody I*], rysunek ołówkiem, ok. 1873

Źródło: Biblioteka Narodowa, sygn. R. 548



Ilustracja 2. C. Norwid, [*Różne mody i niewygody II*], rysunek ołówkiem, ok. 1873

Źródło: Biblioteka Narodowa, sygn. R. 549

XIX wieku⁵. Osobnym zjawiskiem, choć wynikającym niejako z tradycji ubioru jako formy walki z zaborcą, była biżuteria powstańcza⁶.

Bunt, pewna niezgoda na konwenanse, wymagał reprezentacji⁷. Anna Straszewska skonstatowała:

Trwającą niemal całą siódmą dekadę XIX w. żałoba narodowa nie była niezmienna i jednorodna – ze względu na burzliwy przebieg wypadków przechodziła różne stadia. Do jej manifestowania – poza emblematami narodowymi i patriotycznymi – wykorzystywano rozbudowany język symboli wypracowanych dla podkreślenia żałoby prywatnej, którą w XIX w. szczególnie celebrowano, wyróżniając jej trzy odmiany (żałoba ciężka, konwencjonalna i półżałoba), a także, uzależniając od pokrewieństwa ze zmarłym. Ponieważ najbardziej restrykcyjne zasady, jeśli chodzi o rodzaj stroju i dodatków, dotyczyły wdów, które w początkowym okresie zobowiązane były do noszenia matowej sukni bez ozdób i zasłaniania twarzy krepowym welonem, również żałoba narodowa w bardziej wyrazisty sposób manifestowała się w ubiorze kobiecym, choć mężczyźni także ją podkreślali, np. poprzez szeroką opaskę z krepy umieszczoną na ramieniu lub wokół głowy cylindra⁸.

Apelowano, czego świetnym przykładem są liryczne *Mody* Teofila Lenartowicza, by „siostry Polki” pielęgnowały polskie obyczaje i nie ulegały estetyce zagranicznej. Utwór rozpoczyna apostrofa do wielbicielek, kolekcjonerek nowych strojów:

O siostry moje, o Polki kochane!
W jakież wam przywdziać się stroje,
Śliczności nasze, wy róże różane,
Świeże i hoże dziewoje?

Ja, co tak znam was, poradzę wam szczerze:
Jeśli kochacie te łany,

⁵ B. Krzywobłocka, *O czarnej sukience i powstańczej dwururce*, wyd. 3, Warszawa 1964; A. Krypczyk, *Czarna sukienka. Wizerunek Polki w twórczości Artura Grottgera*, [w:] *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa*, t. 5, red. K. Płonka-Bałus, Kraków 2012, s. 117–136; D. Brzeszcz, *Rosyjskie haki, polskie krynoliny. Żałoba narodowa 1863 roku*, [w:] *Bądźmy realistami, żądamy niemożliwego. Utopie i fantazje w modzie i dizajnie*, red. J. Jaworska, K. Rachubińska, Warszawa 2014, s. 119–124.

⁶ G. Gintowt-Dziewałtowska, W. Okoń, *Polska biżuteria patriotyczna*, [w:] *Pod zaborami 1795–1914*, red. M. Derwich, Warszawa–Wrocław 2003, s. 128–133; W. Bigoszevska, *Polska biżuteria patriotyczna*, Warszawa 2003, s. 43–158; E. Piwocka, *Zbiór biżuterii patriotycznej Muzeum Historycznego m. st. Warszawy. Problemy datowania i atrybucji*, [w:] *Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce. Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2006, s. 117–128; *Polska biżuteria patriotyczna*, red. K. Duda, P. Bezak, T. Skoczek, Warszawa 2011; P. Szaradowski, *Francja elegancja. Z historii haute couture*, Wrocław 2016; W. Postuła, *Polska biżuteria patriotyczna i pamiątki historyczne XIX i XX wieku (na podstawie zbioru autora)*, Warszawa 2017 [zob. część I: *Biżuteria patriotyczna 1860–1918*, s. 13–147].

⁷ A. Szymczak, *Ubiór jako narzędzie buntu, czyli zmiany kobiecego stroju w XX wieku*, [w:] *Kobiety niepokorne. Reformatorki – buntowniczki – rewolucjonistki. Historie*, red. I. Desperak, I.B. Kuźma, Łódź 2017, s. 149–154. Zagadnienie podejmuje także Piotr Szaradowski, *Paryż to za mało. Opowieści o francuskiej modzie, sztuce i muzeach*, Poznań 2024.

⁸ A. Straszewska, *Czarna sukienka, czamara i konfederatka – o modzie czasów żałoby narodowej powstania styczniowego*, [w:] *Miłość i obowiązki. Powstanie styczniowe 1863*, red. P. Tyszką, M. Baranowska, L. Wydra, Warszawa 2023, s. 152–154.



Ilustracja 3. Wnętrze paryskiego Domu Towarowego Au Bon Marché, litografia 1892

Źródło: *Grand central staircase*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grand_central_staircase,_1892.jpg
(dostęp: 12.03.2025)

Niechaj się każda jak łąka ubierze,
W pogodnej porze wiosnianej.

Noście sukienki w różnowzore kwiatki,
Wy wierne córy tej ziemi,
A jak je uszyć, dziewczę z chłopskiej chatki
Nauczy słowy prostemi.
[...]

Wierźcie mi siostry, że paryska moda
Nie waszym licom przystoi,
Rozpustna szata piękności nie doda,
Myślcie o modzie raz swojej.

Spytajcie, w jakim nosiła się stroju
Jak ubierała od dziecka
Emilia Plater, nasza gwiazdka w boju,
Albo Emilia Szczaniecka [...] ⁹.

II

Jeśli niewiasta na czas dłuższy
Z gazetą w rękę siądzie,
Na pewno twierdzą, że jej względy
„Tygodnik Mód” zdobędzie.

We wszystkich bowiem publikacjach,
Z uwagą i rozkoszą,
Jedną rubrykę tylko czyta:
Co dzisiaj w świecie noszą.

Szpalty oczami w lot przebiega,
To tylko zauważy,
Gdy jaka wieść, przybrana w słowa,
Ciekawy fakt obnaży.

W tym kobiet streszcza się istota,
Gdyż całe ich przybranie
Polega na tym, by obnażyć;
Takie jest mód zadanie ¹⁰

⁹ T. Lenartowicz, *Mody* [Florence, 23 sierpnia 1872], „Dziennik Mód. Pismo dla Polek” 1872, nr 1, s. 6.

¹⁰ Astarot [K. Wachtl], *Moda*, [w:] tegoż, *Fin de siècle*, Łódź 1899, s. 24.

Polki, po oficjalnym okresie żałoby narodowej (1861–1866) i czerni w ubiorze i biżuterii, na przełomie lat 70. i 80. XIX wieku coraz częściej odwiedzały butiki i magazyny mody. Dobrze je znały – z autopsji, z ilustrowanych katalogów, żurnali mód, reklam ukazujących się w czasopiśmie. Abonowały „La Mode Illustrée. Journal de la famille” (1860–1937) albo „Le Moniteur de la Mode. Journal du grand monde” (1843–1913) – jak bohaterka *Lalki* Bolesława Prusa, Izabela Łęcka, która z nudów przeglądała pismo, szukając dla siebie pomysłu na nową suknię:

Odsuwa tamburek i ze stolika, na którym leżą Szekspir, Dante, album europejskich znakomitości tudzież kilka pism, bierze: „Le Moniteur de la Mode” i zaczyna go przeglądać z największą uwagą. Oto jest toaleta obiadowa; oto ubiory wiosenne dla panienek, panien, mężatek, młodych mężatek i ich matek! oto suknie wizytowe, ceremonialne, spacerowe; sześć nowych form kapeluszy, z dziesięć materiałów, kilkadziesiąt barw... Co tu wybrać, o Boże?... Niepodobna wybierać bez naradzenia się z panną Florentyną i z magazynierką...¹¹

Warszawskie elegantki chętnie zaglądały do rodzimych domów mody, a szczególnie do powstałego w 1868 roku Domu Mody Bogusław Herse, który szybko stał się mekką dla tych pań, „które ceniły niepowtarzalne toalety i mogły pozwolić sobie na najwyższą jakość”¹². Garderoba nabyta u Hersego była synonimem poczucia smaku, wyrafinowania i statusu społecznego. Otwierany w magazynie kredyt stawał się znakiem przynależności do wyższej sfery, a zdarzało się, że był powodem do zawiści, co chętnie odnotowywały nasze pisarki. Maria Rodziewiczówna w powieści *Wrzos* (1903) opisywała kuriozalną scenę zazdrości kochanki właśnie o kredyt u Hersego, który bohater otworzył dla swojej żony:

- Celo, dlaczego to mówisz, nie wierzysz, nie możesz wierzyć. Chyba – zająknął się – chyba sama przestałaś kochać!
- Nie – odparła – ale obserwuję, słyszę, widzę. Widziałam cię z tą w teatrze. Jakżeś był uprzejmy, nadskakujący, uśmiechnięty! Na mnie nie raczyłeś spojrzeć; kompromitacją jestem. Widziałam was oboje wchodzących do Hersego, wiem, żeś jej tam otworzył kredyt nieograniczony, czuję, że dla niej opuszczasz piątki, dla niej wracasz wcześniej do domu¹³.

¹¹ B. Prus, *Lalka*, t. 1, oprac. J. Bachórz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 114. Zob. E. Jarosz-Mackiewicz, *Moda* [hasło], [w:] *Leksykon „Lalki”*, red. A. Bąbel, A. Kowalczykowa, Warszawa 2011, s. 86–89.

¹² M. Możdżyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2003, s. 239. Zob. także A. Dąbrowska, *Herse. Warszawski dom mody*, red. J. Odnous-Pawlińska, teksty: A. Dąbrowska, D. Jarzyńska-Pokojska, A. Nurzyńska-Dziemska, M. Podkańska, Warszawa 2019.

¹³ M. Rodziewiczówna, *Wrzos*, Warszawa 1984, s. 79. Zjawisko źródeł europejskiego kapitalizmu dziewiętnastowiecznego podejmuje Fernand Braudel, *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm, XV–XVIII wiek*, t. 2, *Gry wymiany*, tłum. E.D. Żółkiewska, wstęp, red. J. Kochanowicz, Warszawa 1992 [rozdział: *Kapitalizm u siebie*, s. 340–420]; A. Gromkowska-Melosik, *Kobieta epoki wiktoriańskiej. Tożsamość, ciało i medykalizacja*, Kraków 2013. Zob. także: R. Salvadori, *Moda i nowoczesność*, tłum. K. Skórska, H. Kralowa, Warszawa 2015.

Istotną rolę w propagowaniu najnowszych tendencji w świecie mody odgrywały polskie tytuły prasowe, takie jak „Bluszcz” (1865–1939) czy „Tygodnik Mód i Powieści” (1871–1915), którego początki sięgają roku 1835 i pisma wydawanego przez Jana Glücksberga „Magazyn Mód. Dziennik przyjemnych wiadomości”. W 1860 roku periodyk przejął Jan Kanty Gregorowicz, przeobrażając go w „Magazyn Mód i Nowości dotyczących gospodarstwa domowego”, a dwa lata później – w „Tygodnik Mód i Nowości Dotyczących Gospodarstwa Domowego”. W 1871 roku tytuł uzyskał ostateczne brzmienie i stał się najbardziej popularnym warszawskim żurnalem poświęconym modzie.

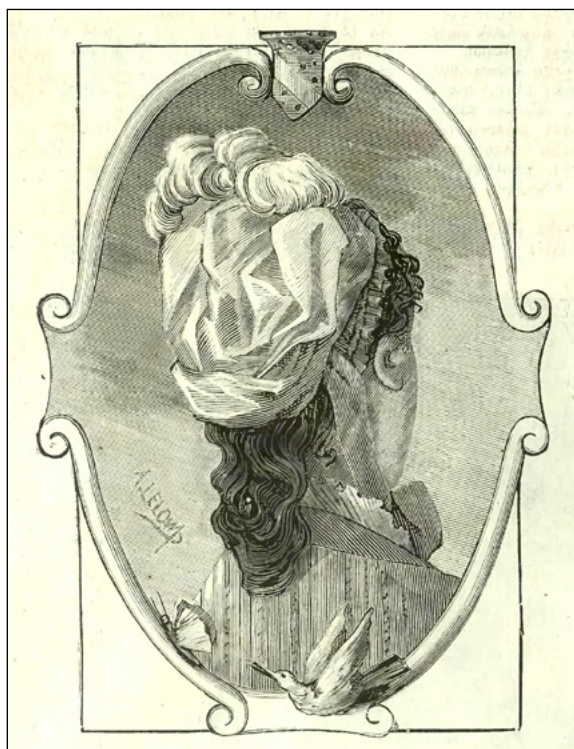


Ilustracja 4. Winieta „Tygodnika Mód i Powieści” 1885, nr 31

Warto jeszcze wspomnieć o „Kalinie” – ilustrowanym literacko-artystycznym piśmie wydawanym w Krakowie od 1 października 1866 roku do 15 października 1870 roku oraz o „Dzienniku Mód. Piśmie dla Polek”, dwutygodniku ukazującym się w Krakowie od 1 października 1872 roku do 26 maja 1876 roku, czy mniej znanych „Nowych Modach Paryskich. Piśmie ilustrowanym tygodniowym dla kobiet, wychodzącym w każdą środę. Poświęconym literaturze, wszelkim gałęziom przemysłu oraz modom” (26 marca 1880 – 20 listopada 1881). W czasopismach tych prezentowano nie tylko ryciny mód i toalet, porady gospodarskie, ogrodnicze oraz ciekawostki popularnonaukowe, ale również artykuły podejmujące kwestię kobiecą, korespondencje, sprawozdania z wydarzeń kulturalnych, fragmenty dramatyczne i prozatorskie oraz poezję.



Ilustracja 5. Winieta „Dziennika Mód. Pisma dla Polek” (projekt Juliusz Kossak)



Ilustracja 6. Kapelusz w kształcie czepczka

Źródło: „Nowe Mody Paryskie” 1880, nr 5, s. 4



Ilustracja 7. Berecik dla młodych osób

Źródło: „Nowe Mody Paryskie” 1880, nr 3, s. 4

Bardzo ważne dla rodzin i zarobkujących



E. Howe.

1^{en} MILION MASZYN DO SZYCIA,
wykonanych przez **E. Howe,**
wynalazcę i jego patent.
The Howe Machin Company
Bridgeport Amerika,
wyrabia 200 maszyn dziennie.



E. Howe.

Paryż 1867.
najwyższe odznaczenie, krzyż
legii honorowej, złoty medal,
blisko 30 odznaczeń za ro-
boty Howego maszyn do
szycia.
Francuska i angielska Aka-
demia mód:
Le progrès, Paris Elegant, L'il-
Główny Skład dla Gali-
Wasserbergera przy uli-

Original Elias HOWE



Howe & Farnham Mak. Maschinen

lustrateur des dames, Petit
Massager des modes
i jeszcze 6 innych żurnali
mód zalecają oryginalne ma-
szynki do szycia E. Howe-
go jako najlepsze w świe-
cie dla rodzin i zarobku-
jących.

cyi: w Krakowie u p. J. L.
cy Grodzkiej pod l. 58.

Kupującym udziela się gruntownej nauki bezpłatnie w domu i po za domem.

Poręczenie sześćo-letnie.

Niezmownym a rzetelnym wypłata ratami

Ilustracja 8. Reklama maszyn do szycia

Źródło: „Kalina” 1869, nr 18, s. 12

Z pismami dla pań współpracowały m.in. Seweryna Duchińska (*primo voto* Pruszkowa), poetka, tłumaczka, emigrantka popowstaniowa (od 1894 roku honorowa członkini Towarzystwa Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu) czy Lucyna Ćwierczakiewiczowa, znana głównie jako autorka książek kucharskich i poradników z zakresu gospodarstwa domowego. Tymczasem pisarka przez kilkadziesiąt lat (począwszy od lat 60. XIX wieku) prowadziła w „Bluszczu” rubrykę *Przegląd mód*, pisząc o nowinkach ze świata mody, przywołując przykłady garderoby z paryskich magazynów, od Hersego, ale także ciekawe projekty dostrzeżone w teatrze czy wręcz na warszawskiej ulicy.



Ilustracja 9. Winieta „Bluszczu” 1885, nr 31

Na rozpoznawalność pracowni krawieckich, znakomitych *maisons* czy niewielkich butików wpływała lokalizacja, jakość oferowanych towarów i reklama. Właściciele dbali o rozgłos. W ówczesnej prasie można znaleźć regularne anonse zapowiadające modele sukien, kostiumów, kapeluszy. Drukowano także broszury, rozsyłane do stałych bądź potencjalnych klientek.

Dziewiętnastowieczna moda lubiła się pokazywać. Wraz z wiosną rozpoczynał się sezon, w Paryżu inaugurowany na wyścigach konnych w Longchamp, w Warszawie podczas spacerów w Łazienkach czy w Ogrodzie Saskim, w Krakowie – na Plantach. Równie ważne były rauty, przyjęcia, bale w rozświetlanych pierwszymi lampami elektrycznymi salonach w miejskich pałacach arystokracji. Panie zwracały szczególną uwagę na dobór tkanin i kolorów, które dobrze wyglądały przy sztucznym oświetlaniu, ale w ówczesnej prasie opisywano także kuriozalne wydarzenia związane z dosłownym wprowadzaniem elektryczności do garderoby. Jedno z nich odnotował Bolesław Prus w cotygodniowej *Kronice*:



Ilustracja 10. Reklama prasowa Domu Mody Bogusław Herse

Źródło: „Wędrowiec” 1895, nr 12, s. 240

Za granicą, jak dowiaduję się z pism, moda [...] wprowadziła do strojów damskich – oświetlenie elektryczne. Na balu kostiumowym w Hull jakaś dama była od stóp do głów oblana potokami światła z drobnutkich lampek Edisona. „Poza nią – mówi sprawozdawca – postępował włoski kataryniarz, którego instrument, mieszczący w sobie silną baterię elektryczną, łączył się z kostiumem damy za pomocą dwu izolowanych drutów”. Strój więc ze świateł elektrycznych, niewątpliwie piękny, jest jednak dziś jeszcze kłopotliwy, skoro wymaga obecności włoskiego kataryniarza, którego „instrument łączy się za pomocą drutów” itd.¹⁴

Wszystkie zwyczaje związane ze światem mody (może oprócz iluminacji sukni za pomocą elektryczności) odzwierciedlano w ówczesnej prozie. Wokulski, podczas wielkanocnego przyjęcia u hrabiny, nie mógł oderwać oczu od posągowo pięknej Izabeli Łęckiej w błękitnej sukni i perłach na szyi; Tuśka, bohaterka powieści Gabrieli Zapolskiej *Sezonowa miłość*, kupiła szafirową woalkę, żeby wyróżnić się na zakopiańskim deptaku i przypodobać nowo poznanemu aktorowi; Janka, bohaterka innej książki tej samej autorki, kiedy ucieka z domu do Paryża, przede wszystkim stara się zrobić wszystko, żeby wyglądać jak rodowita Francuzka:

W pobliskich magazynach wybrała sobie sukienkę domową, błękitną, przybraną żółtawymi koronkami, i na ulicę długi płaszcz z mieniającej się, szafirowej sycyliany, silnie bufowany w ramionach. Zmieniła kapelusz na płaską kapotkę, ubraną węzłem granatowego aksamitu, i szybko zrzuciła z siebie skórę cudzoziemki, odznaczającą się dziwacznie wśród paryskiego otoczenia. Gdy wracała do domu o popołudniowej godzinie z pękiem róż w dłoni, cała błękitna w promieniu letniego słońca, [...] śledzono to niebieskie zjawisko sunące z wolna, spokojnie wzdłuż domów, jakby po ścieżce niewidzialnego dla innych świata¹⁵.

¹⁴ B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Nowiny” 1883, nr 42, s. 1.

¹⁵ G. Zapolska, *Janka. Powieść współczesna*, [w:] *też*, *Dzieła wybrane*, t. 3, red. J. Skórnicki, T. Weiss, Kraków 1957, s. 161.

A to przecież nie wszystkie nazwiska pisarzy i pisarek drugiej połowy XIX wieku i przełomu stuleci, którzy szczególną uwagę zwracali na modę. Zofia Urbanowska, Eliza Orzeszkowa, Stefan Żeromski, Władysław Stanisław Reymont odnotowywali nie tylko bogactwo kroju, jakość tkanin, ale także umiejętność doboru kreacji do czasu i miejsca. Zdarzały się też sytuacje zabawne, a niekiedy wręcz kuriozalne. W powieściach odnajdujemy na przykład passusy o nietrwałości kolorów, ich blaknięciu bądź „rozpływaniu się” w strugach deszczu. Z typowym dla siebie zmysłem obserwacji jedną z takich sytuacji opisywała Zapolska w opowiadaniu *Fioletowe pończochy*:

Tymczasem w sypialni pani mecenasowa w złym humorze każe służącej podać sobie z szafy parę świeżych, czarnych pończoch.

- Przemoczyłam nogi i patrz, co się stało! – mówi do służącej, wysuwając bardzo ładną, kształtną nogę.
- O retę!... do cna puściły!...
- A zaręczali, że nie puszcza! – mówi mecenasowa i szybko ściąga z nóg – długie fioletowe pończochy¹⁶.

Szczegółowe opisy garderoby – nie tylko kobiecej, bo znajdujemy znakomite fragmenty dotyczące ubiorów męskich, np. w *Dziejach grzechu* Stefana Żeromskiego – zawładnęły powieścią dziewiętnastowieczną, ale odniesienia do mody, elegancji, poczucia smaku znalazły też swoje miejsce w poezji epoki, czego dowodem jest dołączona do niniejszej książki *Mała antologia wierszy o modzie*.



Ilustracja 11. Ubranie domowe dla starszych mężatek

Źródło: „Dziennik Mód. Pismo dla Polek” 1872, nr 5, s. 53

¹⁶ G. Zapolska, *Fioletowe pończochy*, [w:] tejsze, *Fioletowe pończochy i inne opowiadania nieznane*, oprac. J. Czachowska, Kraków 1964, s. 209.

III

Moda w dziewiętnastym wieku wpłynęła nie tylko na kulturę, obyczajowość i literaturę epoki, ale także na język. Samuel Bogumił Linde w 1809 roku pisał, że *moda* to „wyraz przedtem nieznajomy, oznacza nowy sposób działania, wszczęty od znacznych, naśladowany przez niższych”¹⁷. Językoznawca wskazał rozmaite oboczności słowa, takie jak: „modny, modnie, modniś, modziasty”¹⁸. W *Słowniku języka polskiego*, pod redakcją m.in. Aleksandra Zdanowicza, w definicji wyrazu *moda* nie tylko zaakcentowano wpływ łacińskiego pierwowzoru – *modus*, ale wskazano także na jego powiązanie ze sferą ubioru:

nowy sposób, nowość. Zob. „Moda, y, lm. y, ż. nowy sposób, nowość. Być w modzie. Wyjść z mody. Najnowsza moda. Taka jest moda. Ubierać się podług mody. Stosować się do mody. Cóż to za moda? Co to za sposób postępowania”¹⁹.

W późniejszych latach Jan Karłowicz, Adam Antoni Kryński, Władysław Niedźwiedzki wyróżnili zaś dwa znaczenia leksemu *moda*: pierwszy – „zwyczaj czasowy, szczer. dotyczący sposobu ubierania ś.”, drugi – „strój modny”²⁰. I błyskotliwie stwierdzili: „Moda jest to zgodzenie się na rzecz nieusprawiedliwioną w duchu”²¹.

Można zatem zauważyć, że o ile na początku wieku dziewiętnastego podkreślano wpływ pierwowzoru łacińskiego (łącząc *modę* z „nowością”), o tyle pod koniec stulecia omawiane słowo kojarzono z powszechnie przyjętym zwyczajem, zwłaszcza dotyczącym ubierania się. We współczesnych słownikach języka polskiego akcentowany jest aspekt mody dotyczący jej przemijalności, krótkotrwałości, doczesności. Witold Doroszewski nie pozostawił wątpliwości – *moda* to „powszechnie przyjęty zwyczaj, dotyczący zwłaszcza sposobu ubierania się, ulegający zmianom”²².

W historycznych słownikach języka polskiego, m.in. w wileńskim i warszawskim, odnotowano wiele wyrazów pochodzących od słowa *moda*, dziś już w polszczyźnie rzadko używanych, np. *modniarka*, inaczej *modystka* (od fr. *modiste* – to osoba zajmująca się tworzeniem strojów niewieścich²³). Później *modniarkami* i *modystkami*

¹⁷ *Moda* [hasło], [w:] S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 2, cz. M–O, Warszawa 1809, s. 130.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ *Moda* [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego*, cz. 1, A–O, red. A. Zdanowicz i in., Wilno 1861, s. 675.

²⁰ *Moda* [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 2, H–M, red. J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1900, s. 1024.

²¹ Tamże.

²² *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/moda;5452461.html> (dostęp: 10.06.2025).

²³ *Modniarka* [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz, s. 675; *Modystka* [hasło], [w:] tamże, s. 767.

nazywano także sprzedawczynię strojów damskich²⁴. *Modniarz* z kolei, to mężczyzna, „co się zajmuje modniarstwem”²⁵. *Modnie* (ob. *modno*) znaczyło „wedle mody”²⁶, *modnieć* – „stawać się modnym”²⁷, a *modnisia* – to „zwoleniczka mody; za modą się ubiegająca”²⁸ (jej męskim odpowiednikiem był *modniś*, w słowniku określony jako „zwolewnik mody, ubiegający się za modą, elegant, strojniś, galant”²⁹). Synonimem wyrazu *modnisia* był też „galantom”³⁰. Przymiotnik *modnochodny* oznaczał osobę „podług mody się noszącą”³¹. *Modnogreczny* to „grzeczny wedle zasad mody”³². *Modny* – „od mody” czy „pilnujący mody”³³.

Uwagę zwracają także inne wyrazy pochodzące od słowa *moda*: *modnochodny* czy *modziasty*³⁴, a nawet *galantski* (czy *galancki*)³⁵. *Modniarstwo* oznaczało zajęcie, rzemiosło modniarek, a także „upodobanie w strojach, oddanie się modom”³⁶. Od słowa *modnisty* (czyli „bardzo modny”) istniał przysłówek *modnisto*³⁷. *Modnożyjski* to „żyjący podług mody”, a *modny* (*modziasty*) – „w modzie będący, wymagany przez ostatnią modę, nowoczesny, nowo wynaleziony, gustowny, stosujący się do mody, przestrzegający jej”³⁸. *Alamoda* to kobieca suknia³⁹. *Nowomodny* to „wedle świeżej, podług najnowszej mody”⁴⁰ czy też „wedle najnowszej mody zrobiony”, czy „nowej mody pilnujący się”⁴¹. *Staromodnie* oznaczało „według starej, dawnej mody”, a *staromodny*, „który jest według starej mody, wyszły z mody”⁴². Na opisanie modnych ubrań stosowano określenie *galanty* np. *galanty frak*⁴³. Jedno ze znaczeń słowa *elegancki* – obok „wykwintny, wytworny, kształtny” – to właśnie *modny*⁴⁴.

²⁴ *Modniarka* [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 2, H–M, s. 1028.

²⁵ *Modniarz* [hasło], [w:] tamże, s. 1028.

²⁶ *Modnie* [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz, s. 675.

²⁷ *Modnieć* [hasło], [w:] tamże, s. 675.

²⁸ *Modnisia* [hasło], [w:] tamże, s. 675.

²⁹ *Modniś* [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 2, H–M, s. 1028.

³⁰ *Galantom* [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz, s. 830.

³¹ *Modnochodny* [hasło], [w:] tamże, s. 675.

³² *Modnogreczny* [hasło], [w:] tamże, s. 675.

³³ *Modny* [hasło], [w:] tamże, s. 675.

³⁴ Zob. *Modziasty* [hasło], [w:] tamże, s. 676.

³⁵ *Galantski* [hasło], [w:] tamże, s. 330.

³⁶ *Modniarstwo* [hasło], [w:] tamże, s. 1028.

³⁷ *Modnisto* [hasło], [w:] tamże, s. 1028.

³⁸ *Modny* [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 2, H–M, s. 1028.

³⁹ *Alamoda* [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz, s. 12.

⁴⁰ *Nowomodny* [hasło], [w:] tamże, s. 789.

⁴¹ *Nowomodny* [hasło], [w:] tamże, s. 789.

⁴² *Staromodnie* [hasło], [w:] tamże, s. 1561; *Staromodny* [hasło], [w:] tamże, s. 789.

⁴³ *Galanty* [hasło], [w:] tamże, s. 330.

⁴⁴ *Elegancki* [hasło], [w:] tamże, s. 294.

IV

Badania nad strojem oraz modą w literaturze zostały ukształtowane w wyniku napięć pomiędzy dyscyplinami; na styku refleksji historycznych, kulturowych, literackich, antropologicznych, ikonograficznych, socjologicznych i kostiumologicznych. Rozproszenie tej tematyki sprawia, że zaprezentowany tu przegląd bibliograficzny ma – z konieczności – charakter szkicowy.

Moda bywa omawiana jako komponent kultury materialnej, w perspektywie „długiego trwania” zarówno jako immanentny składnik codzienności człowieka, jak i w zbliżeniu, co ujawnia tym samym specyfikę tej problematyki na tle konkretnego momentu historycznego. Warto wspomnieć o opracowaniach monograficznych⁴⁵, podziale na modę męską i żeńską⁴⁶.

⁴⁵ A. Banach, *O modzie w XIX wieku*, oprac. graf. P. Zembrzusi, Warszawa 1957 [zwłaszcza rozdział: *O poznaniu mody przez literaturę i plastykę*, s. 120–127]; M. Gutkowska-Rychlewska, M. Taszycka, *Ubiory i akcesoria mody wieku XIX*, Kraków 1967. Compendium wiedzy (wraz ze słownikiem nazw ubiorów, tkanin i akcesoriów ubioru) o modzie na przestrzeni wieków przedstawili M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968, s. 714–876; M. Bartkiewicz, *Polski ubiór do 1864 roku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979; R. König, *Potęga i urok mody*, tłum. J. Szymańska, posł. K. Żygulski, Warszawa 1979; A. Sieradzka, *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, wyd. 1 (dodruk), Warszawa 2003, s. 122–255; E. Orlińska-Mianowska, *Modny świat XVIII i początku XIX wieku*, oprac. graf. L. Majewski, fot. P. Liger, Warszawa 2003; F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, uzup. Y. Deslandes, tłum. P. Wrzosek, konsult. nauk., weryfikacja terminologii A. Sieradzka, Warszawa 2006; G. Lehnert, *Historia mody XX wieku*, tłum. M. Mirońska, Köln 2001. Osobne miejsce zajmują katalogi bądź sprawozdania z wystaw lub prezentacje zbiorów muzealnych: R. Knotz-Balicka, *Ubiory kobiece i męskie od XVIII do początku XX wieku w zbiorach Muzeum w Rzeszowie*, Warszawa 1974; *Ukryte pod suknią... Dwa wieki bieliznianej mody [katalog wystawy]*. Muzeum Śląskie w Katowicach, maj–czerwiec 1995, oprac. M. Lipok-Bierwaczonka, tekst katalogu M. Lipok-Bierwaczonka, K. Pieronkiewicz, Katowice 1995; *Za modą przez wieki: ubiory z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*. *Following fashion through the ages: garments from the collections of the National Museum in Cracow*, tłum. J. Taylor-Kucia, red. B. Biedrońska-Słota, J. Kowalska, Kraków 2003; E. Halawa, M. Możdżyńska-Nawotka, *Świat w zwierciadle mody*, Wrocław 2012. Niekiedy autorzy kompendiów wiedzy o modzie proponują czytelnikom kompozycję achronologiczną i koncentrują się na tematycznym układzie uporządkowanym wedle historii rzeczy: M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, tłum. K. Szerzyńska-Mackowiak, Warszawa 2011; *Historia ubioru*, tłum. D. Koblańska, red. G. Li, Toruń 2017. Należy także wspomnieć monograficzny numer czasopisma „Perspektywy Kultury” (2023, nr 4/2), w którym ukazały się między innymi studia poświęcone związkom mody oraz stroju w kulturze XIX wieku, pt. *Wokół stroju w kulturze – przebieranie, ukrywanie, kreowanie, manifestowanie, kontestowanie. W tradycji i współczesności*. Zob. kontekstowo E. Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy. O realiach pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995; M. Kreft, „Szaty i szmaty”. *Etyczny i psychospołeczny wymiar tematu stroju i komfortu w twórczości Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006, s. 304–315.

⁴⁶ A. Banach, *Historia pięknej kobiety*, układ graf. D. Mróz, Kraków 1960; A. Dziekońska-Kozłowska, *Moda kobieca XX wieku*, Warszawa 1964; A. Sieradzka, *Żony modne. Historia mody kobiecej od starożytności do współczesności*, Warszawa 1993; B. Sowina, M. Możdżyńska-Nawotka, *Ubiory kobiece 1840–1939. Women's Fashions*, il. A. Podstawka, E. Witecki, Wrocław 1999; J. Dobkowska, J. Wasilewska, *W cieniu koronkowej parasolki. O modzie i obyczajach w XIX wieku*, Warszawa 2017; I. Kozina, *Historia mody. Od krynoliny do mini*, Warszawa 2017.

Na zainteresowanie zasługuje *Słownik mody* opracowany przez Andrzeja oraz Ellę Banachów⁴⁷; podobne ujęcie w formule kompendium wiedzy o stroju (szczególnie historii technik tkackich i wyrobów rzemieślniczych)⁴⁸ proponuje Irena Turnau, autorka *Słownika ubiorów*⁴⁹. W ostatnich latach poświęcono uwagę historii konkretnych rodzajów lub elementów odzienia⁵⁰. Najpełniej zobrazowana, lecz rzadko podejmowana w studiach historycznoliterackich, jest kwestia stroju ludowego i regionalnego. W wyniku popularności zwrotów etycznych, w tym zwrotu ludowego w badaniach literackich, zyskała ona nową odmianę socjologiczno-literaturoznawczą, akcentującą różnice klasowe⁵¹.

Szczególnie frapująca z perspektywy semantyki ubioru, także języka opisu⁵², jest kwestia symboliki, poruszana najczęściej w pracach o znamionach teoretycznych⁵³, podejmujących problem znaczenia stroju w dziełach literackich; zainteresowanie badaczy wzbudzały ubrania bohatera, konwencja lub moda na konkretny typ garderoby⁵⁴.

⁴⁷ A. Banach, E. Banach, *Słownik mody*, oprac. graf. P. Zembrzusi, Warszawa 1962. Dziś *Słownik mody* i badania Banachów traktowane są z dużym dystansem. O błędach metodycznych wspomina Anna Sieradzka: „Paradoksem jest, że jeden z pierwszych [współzależność sztuki i mody odzieżowej i ich wzajemne oddziaływanie na siebie – dop. K.P.] zastosował w Polsce omawianą postawę badawczą Andrzej Banach – autor niezbyt ceniony przez naukowców-kostiumologów (na taką negatywną ocenę zasłużył sobie przede wszystkim opracowanym wraz z żoną Ellą bałamutnym i dyletanckim *Słownikiem mody*)”. Zob. A. Sieradzka, *Związki sztuki i mody jako problematyka badawcza w polskich publikacjach naukowych*, [w:] *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce*, Warszawa 2003, s. 12.

⁴⁸ A. Kuczyńska, *Wzory modne w życiu codziennym*, Warszawa 1983; A. Sieradzka, *Artyści i krawcy. Moda Art Déco*, Warszawa 1993; *Ubiory ludowe i mieszczańskie ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, oprac. J. Hołda, J. Stasiak-Harabin, Nowy Sącz 2017 [zob. wybór ubiorów i akcesoriów mieszczańskich, s. 126–128].

⁴⁹ I. Turnau, *Słownik ubiorów. Tkaniny, wyroby pozatkackie, skóry, broń i klejnoty oraz barwy znane w Polsce od średniowiecza do początku XIX w.*, Warszawa 1999. Zob. także: J. Dziewanowska, J. Turska, *Hafty i koronki*, wyd. 2, Warszawa 1959.

⁵⁰ Zob. A. Straszewska, *Strój polski w malarstwie od XVI do XIX wieku*, Warszawa 2013 [zob. *Słowniczek*, s. 136–145]. Osobnym zagadnieniem jest strój balowy, wpisujący się w refleksję nad dziewiętnastą i dwudziestowieczną kulturą salonową. M. Moźdzynska-Nawotka, *Od zmierzchu do świtu. Historia mody balowej*, Wrocław 2007; A. Drążkowska, *Historia bielizny od XIV do końca XIX wieku*, Toruń 2017 [rozdział poświęcony bieliźnie w XIX wieku, s. 183–264]; Ł. Grzejszczak, „Być dobrze zasznurowaną”. Gorset w modzie damskiej, czyli o reinterpretacji przeszłości, „Techne. Seria nowa” 2021, nr 7, s. 91–106.

⁵¹ J. Bartyś, I. Turnau, *Materiały do historii odzieży ludowej południowo-wschodniej Wielkopolski*, Wrocław 1959; K. Salwa, *Jak rozróżnić kobiety należące do różnych klas społecznych? Ubiór jako jeden z wyznaczników przynależności klasowej*, „Maska” 2011, nr 10, s. 83–99.

⁵² Zob. B. Rejakowa, *Kulturowe aspekty języka mody*, Lublin 2010.

⁵³ Odosobniona na tle badań semiotycznych wydaje się praca Małgorzaty Gromadzińskiej, *Czy feministki mogą się stroić, czyli o semiotyce stroju kobiecego w literaturze*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1995, nr 3/4, s. 173–180.

⁵⁴ I. Turnau, *Ubiór jako znak*, „Lud” 1986, t. 70, s. 67–84; Z. Żygulski, *Strój jako forma symboliczna*, [w:] *Ubiory w Polsce. Materiały III Sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Sieradzka, K. Turska, Warszawa 1994, s. 7–18; A. Ogonowska, *Ubiór jednostki jako przedmiot interpretacji i badań interdyscyplinarnych*, [w:] *Komunikacja wizualna*, red. P. Francuz, Warszawa 2012, s. 229–242; L. Rotter, *Funkcja semantyczna stroju na przykładzie portretów*

Z namysłem teoretycznym związana jest także filozofia mody, reprezentowana przez Georga Simmela oraz Rolanda Barthesa⁵⁵. W obu przypadkach moda jest traktowana jako zjawisko odzwierciedlające sposób myślenia: w *Filozofii mody* Simmela jako sieć relacji społecznych; w *Systemie mody* Barthesa jako narzędzie namysłu semiologicznego. Obaj autorzy koncentrują się nie na modzie realnej, ale z jednej strony uwikłanej w dynamikę życia społecznego, z drugiej strony w język wpłątany w grę „znaczącego” i „znaczonego” – chodzi zatem o modę jako narzędzie myślenia o zjawiskach daleko poza nią wykraczających⁵⁶.

Stratyfikacja obszarów badań szczegółowych spowodowała, że niektóre kwestie poddaje się jedynie „punktowemu” naświetleniu. Najczęściej dotyczy to zagadnień odnoszących się do historii kulturowej⁵⁷, uwagę badaczy ogniskuje np. dystynkcja pomiędzy władzą a poddanymi, panem a niewolnikiem. Tadeusz Sławek stwierdził celnie, że:

Rewolucja to kłótnia o szaty. Historia to garderoba, w której dokonuje się zamiana strojów, ale role pozostają w gruncie rzeczy te same. Nie zmienia się scenariusz; tylko aktorzy wymieniają się szatami⁵⁸.

Warto wspomnieć także o różnicach między poszczególnymi grupami społecznymi lub o specyfice obyczajowości typowej dla danego kręgu towarzyskiego (np. dworskiego, ziemiańskiego jako „echo” minionych czasów)⁵⁹. Sporo uwagi poświęca się zjawisku mody i szeroko pojętej tradycji oraz jej reperkusji w epokach

i fotografii ziemian polskich, [w:] *Krajobraz semantyczny wsi i miast*, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2016, s. 175–193.

⁵⁵ G. Simmel, *Filozofia mody*, [w:] *Socjologia. Lektury*, red. P. Sztompka, M. Kucia, wyd. 1 (dodruk), Kraków 2006, s. 272–276; R. Barthes, *System mody*, tłum. M. Falski, Kraków 2005 [rozdział: *Wprowadzenie. Metoda*, s. 11–36]; A. Chmieleńska, *Moda – między konformizmem a przekraczaniem granic (w świetle koncepcji Georga Simmela)*, [w:] *Moda w kulturze, sztuce i edukacji*, red. W. Bobrowicz, D. Kubinowski, Z. Pakuła, Lublin 2014, s. 67–78; B. Dowgiałło, *Ubieranie się jako forma uspołecznienia: o aktualności koncepcji mody Georga Simmela*, Gdańsk–Sopot 2015; J. Hańderek, *Wstęp. Filozofia mody – moda jako system kultury*, „Maska” 2019, nr 2, s. 5–14; P. Szczerbik-Chudy, *Analiza zjawiska mody w perspektywie teorii socjologicznych Georga Simmela i Thorsteina Veblena*, „Kwartalnik Opolski” 2019, nr 1, s. 67–78; W. Kazimierska-Jerzyk, *Do czego może przydać się historykowi sztuki „Filozofia mody” Georga Simmela?*, „Techna. Seria nowa” 2021, nr 7, s. 173–200.

⁵⁶ Taką refleksję przedstawiają autorzy historycznoliterackich prac dotyczących związków mody z literaturą: *Mody. Teorie i praktyki*, red. E. Winiecka, Poznań 2018 [część historycznoliteracka pt. *Praktyki*, s. 141–312].

⁵⁷ Warto wspomnieć prace przeglądowe powstałe w Polskim Instytucie Studiów nad Sztuką Świata: *Strój – zwierciadło kultury*, red. M. Furmanik-Kowalska, J. Wasilewska, Warszawa–Toruń 2013; *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. A. Straszewska, M. Furmanik-Kowalska, Warszawa–Toruń 2016.

⁵⁸ T. Sławek, dz. cyt., s. 200.

⁵⁹ Ta kwestia została podjęta w zarysie przez Stanisława Wasylewskiego w studium *Życie polskie w XIX wieku*, w którym autor poświęcił osobne miejsce strojom wpisanim w doświadczenie dziewiętnastowieczności. S. Wasylewski, *Ubiory – przybory – amulety*, [w:] tegoż, *Życie polskie w XIX wieku*, Warszawa 2008, s. 167–195; A. Dąbrowska, *Życie towarzyskie warszawskich elegantek w latach 1860–1914*, „Almanach Muzealny” 2010, t. 6, s. 103–126. Zob. także tom z serii *Życie prywatne Polaków w XIX wieku: Moda i styl życia*, red. J. Kita, M. Korybut-Marciniak, Łódź–Olsztyn 2017.

późniejszych z utrwalonymi w piśmiennictwie dziewiętnastowiecznym sposobami konceptualizacji, na przykład kwestia polskiego stroju narodowego inicjuje refleksję diachroniczną⁶⁰, odsyła do dawnych form ubioru i ich wpływu na obyczajowość ludzi żyjących później⁶¹.

W tym miejscu trzeba również uwzględnić zagadnienie dandyzmu. Dandys, o czym zajmująco pisał Radosław Okulicz-Kozaryn, „[...] nie podlega kanonom mody, przeciwnie, to on je wyznacza”⁶². Badacze zjawiska z jednej strony zmierzają do definicyjnego doprecyzowania⁶³, ustalenia ram semantycznych, z drugiej jednak strony akcentują swoistość dandyzmu⁶⁴.

Dla literaturoznawców fundamentalnym elementem analizy dzieła literackiego⁶⁵ jest kwestia fikcjonalności ubiorów w utworach dziewiętnastowiecznych (pojawiają-

⁶⁰ W. Woźnowski, *Literacki spór o tradycje w czasach Stanisława Augusta (Z dziejów motywu wąsów, kontusza i fraka)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace historycznoliterackie” 1971, z. 21, s. 27–47; I. Turnau, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991; B. Biedrońska-Słota, *Polski ubiór narodowy zwany kontuszowym: dzieje i przemiany opracowane na podstawie zachowanych ubiorów zabytkowych i ich części oraz w świetle źródeł ikonograficznych i literackich*, Kraków 2005; A. Ročko, *Rola stroju francuskiego w literaturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku. Zarys problematyki*, [w:] *Europejski wiek osiemnasty. Uniwersalizm myśli, różnorodność dróg. Studia i materiały*, red. M. Dębowski, A. Grześkowiak-Krwawicz, M. Zwierzykowski, Kraków 2013, s. 163–174; A. Ročko, *Kontusz i frak. O symbolice stroju w XVIII-wiecznej literaturze polskiej*, Warszawa 2015; M. Korybut-Marciniak, „Najnowsze wymysły”, „wzory elegancji”, „fortel przedsiębiorców”? *Moda w społecznej ocenie Polaków w XIX stuleciu*, „Niepodległość i Pamięć. Czasopismo humanistyczne” 2016, R. 23, nr 3, s. 13–35; I. Jarońska, *Moda polska i romantyczna*, Warszawa 2017.

⁶¹ Taką perspektywę wprowadzają Maria Molenda oraz Beata Biedrońska-Słota, autorki pracy pt. *Kontusz. Z dziejów polskiego ubioru narodowego*, Warszawa 2023 [rozdział: *Tęsknota za przeszłością. Ubiory kontuszowe w XIX i XX w.*, s. 195–241].

⁶² R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, il. G. Gučaite, Poznań 1995, s. 13–14; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 131–158; J.-P. Sartre, *O dandyzmie*, tłum. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 7, s. 52–69; R. Przybylski, *Gentleman i dandys*, [w:] *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje. Sympozjum Warszawa 6–7 grudnia 1982 r.*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986, s. 337–351; tenże, *Strój arystokraty ducha*, „Zeszyty Literackie” 1990, nr 52, s. 75–92; J. Zawadzka, *Dandyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczyk, Wrocław 1991, s. 160–161.

⁶³ J. Kenig, *O dandyzmie warszawskim*, „Gazeta Warszawska” 1841, nr 120, s. 2–3; A. Pług [Pietkiewicz], *Dandy*, [w:] *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 15–16, *Dambrowski-Drogi*, red. J. Aleksandrowicz i in., Warszawa 1895, s. 20–21; B. Sadkowska, *Homo dandys*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 8, s. 80–89.

⁶⁴ M. Piwińska, *Dandys i upiór*, [w:] *też*, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 50–57; E. Łubieniewska, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Warszawa–Kraków 1994; G. Mędykowski, *Dandy-sowski feblík pana Sienkiewicza*, [w:] *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999, s. 139–150; W. Szturc, *Juliusz Słowacki – Europejczyk i dandys (pomiędzy książką a garderobą)*, [w:] *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Zioliwicz, Kraków 2000; R. Okulicz-Kozaryn, *Dandyzm dla wtajemniczonych*, [w:] *też*, *Gest pięknołucha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003, s. 35–59; D. Niedziałkowska, *Twarze dandysa? Autoportrety Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 2007, t. 55, nr 4, s. 183–214; *taż*, *Dandyzm w „Dwóch biegunach” i „Argonautach” Elizy Orzeszkowej*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2011, R. 46, t. 4, s. 102–120.

⁶⁵ Inaczej funkcja stroju przedstawia się w sztukach wizualnych i ich analizach, o czym wspomina Anna Sieradzka w studium *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu*,

cych się tam przykładowo na prawach sztafażu), występujących ze względu na konwencję literacką, pełniących funkcję symboliczną bądź odsyłających do aktualnej sytuacji politycznej. Innym zagadnieniem w badaniach historycznoliterackich dotyczących stroju w wieku dziewiętnastym jest temat nagości jako przeciwieństwa ubioru⁶⁶.

Autorzy artykułów zgromadzonych w niniejszym tomie: Jędrzej Krystek, Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Martyna Olejniczak, Małgorzata Sokalska, Iwona Węgrzyn, Dariusz Trzeźniowski, Paulina Abriszewska, Justyna Bajda, Katarzyna Zagórska, Iwona Przybysz, Anna Cybulska, Radosław Okulicz-Kozaryn, Małgorzata Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Marcelina Kołodziejska udowadniają, że obecność tematyki mody w literaturze to niekończąca się opowieść.

WYBRANA BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.
- Banach A., *Historia pięknej kobiety*, układ graf. D. Mróz, Kraków 1960.
- Banach A., *O modzie w XIX wieku*, oprac. graf. P. Zembrzusi, Warszawa 1957.
- Banach A., Banach E., *Słownik mody*, oprac. graf. P. Zembrzusi, Warszawa 1962.
- Barthes R., *System mody*, tłum. M. Falski, Kraków 2005.
- Bartkiewicz M., *Polski ubiór do 1864 roku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.
- Bartyś J., Turnau I., *Materiały do historii odzieży ludowej południowo-wschodniej Wielkopolski*, Wrocław 1959.
- Biedrońska-Słotowa B., *Polski ubiór narodowy zwany kontuszowym: dzieje i przemiany opracowane na podstawie zachowanych ubiorów zabytkowych i ich części oraz w świetle źródeł ikonograficznych i literackich*, Kraków 2005.
- Bigoszewska W., *Polska biżuteria patriotyczna*, Warszawa 2003.
- Boucher F., *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, uzup. Y. Deslandes, tłum. P. Wrzosek, konsult. nauk., weryfikacja terminologii A. Sieradzka, Warszawa 2006.
- Braudel F., *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm, XV–XVIII wiek*, t. 2, *Gry wymiany*, tłum. E.D. Żółkiewska, wstęp, red. J. Kochanowicz, Warszawa 1992.
- Brzeszcz D., *Rosyjskie haki, polskie krynoliny. Żaloba narodowa 1863 roku*, [w:] *Bądźmy realistami, żądamy niemożliwego. Utopie i fantazje w modzie i dizajnie*, red. J. Jaworska, K. Rachubińska, Warszawa 2014.

Wrocław–Warszawa–Kraków 1991 [zob. rozdział pt. *Artyści i moda*]. Teoretyczne rozważania Anna Sieradzka przedstawiła w rozdziale *Związki sztuki...*, s. 9–15. Zob. także: J. Orosz, *Sztuka i ubiór. Wspólność założeń w kształtowaniu*, [w:] *Księga ku czci Władysława Podlasy*, red. W. Floryan, Wrocław 1957, s. 43–54.

⁶⁶ G. Agamben, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010. Zob. J. Łojek, *Nagość ciała w obyczajowości i kulturze Europy*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 3, s. 89–105. Zob. także: K. Kłosińska, *Ciało, ubranie, pożądanie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999. Inne prace: E. Paczoska, *Odkrywanie ciała – zakrywanie ciała w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 233–244; T. Bujnicki, *Ciało i erotyka. Rozbieranie Ligii*, [w:] *Na przełomie wieków. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Zdzisławowi Piaseckiemu w czterdziestolecie pracy naukowej*, red. W. Hendzel, P. Obrączka, Opole 2003, s. 49–60; D. Samborska-Kukuć, *Henryka Sienkiewicza o nagości*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2015, nr 5, s. 73–105.

- Bujnicki T., *Ciało i erotyka. Rozbieranie Ligii*, [w:] *Na przełomie wieków. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Zdzisławowi Piaseckiemu w czterdziestolecie pracy naukowej*, red. W. Hendzel, P. Obrączka, Opole 2003.
- Challamel A., *Histoire de la mode en France. La toilette des femmes depuis l'époque gallo-romaine jusqu'à nos jours*, Paris 1875.
- Chmieleńska A., *Moda – między konformizmem a przekraczaniem granic (w świetle koncepcji Georga Simm[ella])*, [w:] *Moda w kulturze, sztuce i edukacji*, red. W. Bobrowicz, D. Kubinowski, Z. Pakuła, Lublin 2014.
- Dąbrowska A., *Herse. Warszawski dom mody*, red. J. Odnous-Pawlińska, teksty: A. Dąbrowska, D. Jarzyńska-Pokojska, A. Nurzyńska-Dziemska, M. Podkańska, Warszawa 2019.
- Dąbrowska A., *Życie towarzyskie warszawskich elegantek w latach 1860–1914*, „Almanach Muzealny” 2010, t. 6, s. 103–126.
- Dobkowska J., Wasilewska J., *W cieniu koronkowej parasolki. O modzie i obyczajach w XIX wieku*, wyd. 1 (dodruk), Warszawa 2017.
- Dormus K., *U źródeł polskiej prasy kobiecej – pierwsze redaktorki, wydawczynie, dziennikarki (ok. 1820–1914)*, [w:] *Kobiety i mężczyźni [z] kolorowych czasopism*, red. A. Łysak, E. Zierkiewicz, Wrocław 2010, s. 8–38.
- Dowgiałło B., *Ubieranie się jako forma uspołecznienia: o aktualności koncepcji mody Georga Simm[ella]*, Gdańsk–Sopot 2015.
- Drązkowska A., *Historia bielizny od XIV do końca XIX wieku*, Toruń 2017.
- Dziekońska-Kozłowska A., *Moda kobieca XX wieku*, Warszawa 2011.
- Dziewanowska J., Turska J., *Hafty i koronki*, Warszawa 1959.
- Franke J., *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1999.
- Gintowt-Dziewałtowska G., Okoń W., *Polska biżuteria patriotyczna*, [w:] *Pod zaborami 1795–1914*, red. M. Derwich, Warszawa–Wrocław 2003.
- Gromadzińska M., *Czy feministki mogą się stroić, czyli o semiotyce stroju kobiecego w literaturze*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1995, nr 3/4, s. 173–180.
- Gromkowska-Melosik A., *Kobieta epoki wiktoriańskiej. Tożsamość, ciało i medykalizacja*, Kraków 2013.
- Grzejszczak Ł., „Być dobrze zasznurowaną”. Gorset w modzie damskiej, czyli o reinterpretacji przeszłości, „Techne. Seria nowa” 2021, nr 7, s. 91–106.
- Gutkowska-Rychlewska M., *Historia ubiorów*, Wrocław 1968.
- Gutkowska-Rychlewska M., Taszycka M., *Ubiory i akcesoria mody wieku XIX*, Kraków 1967.
- Halawa E., Moźdzynska-Nawotka M., *Świat w zwierciadle mody*, Wrocław 2012.
- Hańderek J., *Wstęp. Filozofia mody – moda jako system kultury*, „Maska” 2019, nr 2, s. 5–14.
- Historia ubioru*, tłum. D. Koblańska, red. G. Li, Toruń 2017.
- Ihnatowicz E., *Literacki świat rzeczy. O realiach pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995.
- Jarosińska I., *Moda polska i romantyczna*, Warszawa 2017.
- Jarosz-Mackiewicz E., *Moda [hasło]*, [w:] *Leksykon „Lalki”*, red. A. Bąbel, A. Kowalczykowa, Warszawa 2011, s. 86–89.
- Kalinowska-Witek B., *Wizerunek kobiety II połowy XIX i początku XX w. w świetle wybranych czasopism kobiecych i rodzinnych Królestwa Polskiego*, [w:] *Z badań nad prasą XIX i początków XX wieku*, red. I. Michalska, G. Michalski, Łódź 2013, s. 213–233.
- Kazimierska-Jerzyk W., *Do czego może przydać się historykowi sztuki „Filozofia mody” Georga Simm[ella]?*, „Techne. Seria nowa” 2021, nr 7, s. 173–200.
- Kenig J., *O dandyzmie warszawskim*, „Gazeta Warszawska” 1841, nr 120, s. 2–3.
- Kłosińska K., *Ciało, ubranie, pożądanie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.
- Knotz-Balicka R., *Ubiory kobiece i męskie od XVIII do początku XX wieku w zbiorach Muzeum w Rzeszowie*, Warszawa 1974.
- König R., *Potęga i urok mody*, tłum. J. Szymańska, posł. K. Żygulski, Warszawa 1979.

- Korbut J., *Polskie i czeskie czasopiśmiennictwo kobiece na przełomie XIX i XX wieku*, „Bohemistyka” 2002, nr 4, s. 285–294.
- Korybut-Marciniak M., „Najnowsze wymysły”, „wzory elegancji”, „fortel przedsiębiorców”? *Moda w społecznej ocenie Polaków w XIX stuleciu*, „Niepodległość i Pamięć. Czasopismo humanistyczne” 2016, R. 23, nr 3, s. 13–35.
- Kozina I., *Historia mody. Od krynoliny do mini*, Warszawa 2017.
- Kreft M., „Szaty i szmaty”. Etyczny i psychospołeczny wymiar tematu stroju i komfortu w twórczości Elizy Orzeszkowej, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006, s. 304–315.
- Krypczyk A., *Czarna sukienka. Wizerunek Polki w twórczości Artura Grottgera*, [w:] *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa*, t. 5, red. K. Płonka-Bałus, Kraków 2012, s. 117–136.
- Krzywobłocka B., *O czarnej sukience i powstańczej dwururce*, wyd. 3, Warszawa 1964.
- Kuczyńska A., *Wzory modne w życiu codziennym*, Warszawa 1983.
- Lehnert G., *Historia mody XX wieku*, tłum. M. Mirońska, Köln 2001.
- Linde S.B., *Słownik języka polskiego*, t. 2, cz. M–O, Warszawa 1809.
- Łojek J., *Nagość ciała w obyczajowości i kulturze Europy*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 3, s. 89–105.
- Łubieniewska E., *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Warszawa–Kraków 1994.
- Mędykowski G., *Dandysowski feblak pana Sienkiewicza*, [w:] *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999.
- Mody. Teorie i praktyki*, red. E. Winiecka, Poznań 2018.
- Molenda M., Biedrońska-Słota B., Kontusz. *Z dziejów polskiego ubioru narodowego*, Warszawa 2023.
- Możdżyńska-Nawotka M., *Od zmierzchu do świtu. Historia mody balowej*, Wrocław 2007.
- Możdżyńska-Nawotka M., *O modach i strojach*, Wrocław 2003.
- Muller A., *(Nie)widowskowe ciała (nie) idą na wojnę. Uniformy i dyscyplina*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2018, nr 37, s. 11–24.
- Nelson Best K., *The History of Fashion Journalism*, London 2017.
- Niedziałkowska D., *Dandyzm w „Dwóch biegunach” i „Argonautach” Elizy Orzeszkowej*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2011, R. 46, t. 4, s. 102–120.
- Niedziałkowska D., *Twarze dandysa? Autoportrety Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 2007, t. 55, nr 4, s. 183–214.
- Obtułowicz B., *Bunt długich peleryn i kapeluszy z szerokim rondem – znamienny symptom upadku ancien régime’u w Hiszpanii w połowie XVIII wieku*, „Res Gestae. Czasopismo historyczne” 2007, t. 6, s. 77–110.
- Ogonowska A., *Ubiór jednostki jako przedmiot interpretacji i badań interdyscyplinarnych*, [w:] *Komunikacja wizualna*, red. P. Francuz, Warszawa 2012.
- Okulicz-Kozaryn R., *Dandyzm dla wtajemniczonych*, [w:] tegoż, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003.
- Okulicz-Kozaryn R., *Mała historia dandyzmu*, il. G. Guçaite, Poznań 1995.
- Orlińska-Mianowska E., *Modny świat XVIII i początku XIX wieku*, oprac. graf. L. Majewski, fot. P. Liger, Warszawa 2003.
- Orosz J., *Sztuka i ubiór. Wspólność założeń w kształtowaniu*, [w:] *Księga ku czci Władysława Podlachy*, red. W. Floryan, Wrocław 1957.
- Paczoska E., *Odkrywanie ciała – zakrywanie ciała w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 233–244.
- Piwińska M., *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973.
- Piwocka E., *Zbiór biżuterii patriotycznej Muzeum Historycznego m. st. Warszawy. Problemy datowania i atrybucji*, [w:] *Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce. Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2006.
- Plug [Pietkiewicz] A., *Dandy*, [w:] *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 15–16, *Dambrowski–Drogi*, red. J. Aleksandrowicz i in., Warszawa 1895.

- Podraza-Kwiatkowska M., *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979.
- Polska biżuteria patriotyczna, red. K. Duda, P. Bezak, T. Skoczek, Warszawa 2011.
- Postuła W., *Polska biżuteria patriotyczna i pamiątki historyczne XIX i XX wieku (na podstawie zbioru autora)*, Warszawa 2017.
- Przybylski R., *Gentleman i dandys*, [w:] *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje. Sympozjum Warszawa 6–7 grudnia 1982 r.*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986.
- Przybylski R., *Strój arystokraty ducha*, „Zeszyty Literackie” 1990, nr 52, s. 75–92.
- Rejakowa B., *Kulturowe aspekty języka mody*, Lublin 2010.
- Ročko A., *Kontusz i frak. O symbolice stroju w XVIII-wiecznej literaturze polskiej*, Warszawa 2015.
- Ročko A., *Rola stroju francuskiego w literaturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku. Zarys problematyki*, [w:] *Europejski wiek osiemnasty. Uniwersalizm myśli, różnorodność dróg. Studia i materiały*, red. M. Dębowski, A. Grześkowiak-Krwawicz, M. Zwierzykowski, Kraków 2013.
- Rotter L., *Funkcja semantyczna stroju na przykładzie portretów i fotografii ziemian polskich*, [w:] *Krajobraz semantyczny wsi i miast*, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2016.
- Sadkowska B., *Homo dandys*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 8, s. 80–89.
- Salvadori R., *Moda i nowoczesność*, tłum. K. Skórska, H. Kralowa, Warszawa 2015.
- Salwa K., *Jak rozróżnić kobiety należące do różnych klas społecznych? Ubiór jako jeden z wyznaczników przynależności klasowej*, „Maska” 2011, nr 10, s. 83–99.
- Samborska-Kukuć D., *Henryka Sienkiewicza obrazy nagości*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2015, nr 5, s. 73–105.
- Sartre J.-P., *O dandyzmie*, tłum. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 7, s. 52–69.
- Sieradzka A., *Artyści i krawcy. Moda Art Déco*, Warszawa 1993.
- Sieradzka A., *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce*, Warszawa 2003.
- Sieradzka A., *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Sieradzka A., *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, wyd. 1 (dodruk), Warszawa 2003.
- Sieradzka A., *Związki sztuki i mody jako problematyka badawcza w polskich publikacjach naukowych*, [w:] *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce*, Warszawa 2003.
- Sieradzka A., *Żony modne. Historia mody kobiecej od starożytności do współczesności*, Warszawa 1993.
- Simmel G., *Filozofia mody*, [w:] *Socjologia. Lektury*, red. P. Sztompka, M. Kucia, wyd. 1 (dodruk), Kraków 2006.
- Ślawek T., *Furia i szlachetniejszy rozum. Próby o „Burzy” Williama Szekspira*, Katowice 2022.
- Słownik języka polskiego*, cz. 1, A–O, red. A. Zdanowicz i in., Wilno 1861.
- Słownik języka polskiego*, t. 2, H–M, red. J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1900.
- Sowina B., Moźdzysłowska-Nawotka M., *Ubiory kobiece 1840–1939. Women's Fashions*, il. A. Podstawka, E. Witecki, Wrocław 1999.
- Stocka A., *Amerykanki i kwestia kobieca na łamach „Tygodnika Mód i Powieści” w latach 1860–1915*, „Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobięcych” 2019, nr 2(7), s. 132–155.
- Straszewska A., *Strój polski w malarstwie od XVI do XIX wieku*, Warszawa 2013.
- Straszewska, *Czarna sukienka, czamara i konfederatka – o modzie czasów żałoby narodowej powstania styczniowego*, [w:] *Miłość i obowiązki. Powstanie styczniowe 1863*, red. P. Tysza, M. Baranowska, L. Wydra, Warszawa 2023.
- Strój – zwierciadło kultury*, red. M. Furmanik-Kowalska, J. Wasilewska, Warszawa–Toruń 2013.
- Szaradowski P., *Francja elegancja. Z historii haute couture*, Wrocław 2016.
- Szaradowski P., *Paryż to za mało. Opowieści o francuskiej modzie, sztuce i muzeach*, Poznań 2024.
- Szczerbik-Chudy P., *Analiza zjawiska mody w perspektywie teorii socjologicznych Georga Simmela i Thorsteina Veblena*, „Kwartalnik Opolski” 2019, nr 1, s. 67–78.
- Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. A. Straszewska, M. Furmanik-Kowalska, Warszawa–Toruń 2016.

- Szturc W., *Juliusz Słowacki – Europejczyk i dandys (pomiędzy książką a garderobą)*, [w:] *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Zioliłowicz, Kraków 2000.
- Szymczak A., *Ubiór jako narzędzie buntu, czyli zmiany kobiecego stroju w XX wieku*, [w:] *Kobiety niepokorne. Reformatorki – buntowniczkini – rewolucjonistki. Herstorie*, red. I. Desperak, I.B. Kuźma, Łódź 2017, s. 149–154.
- Toussaint-Samat M., *Historia stroju*, tłum. K. Szerzyńska-Maćkowiak, Warszawa 2011.
- Trojanowski K., *Moda w okupowanej Francji i jej polskie echa*, Warszawa 2014.
- Turnau I., *Słownik ubiorów. Tkaniny, wyroby pozatkackie, skóry, broń i klejnoty oraz barwy znane w Polsce od średniowiecza do początku XIX w.*, Warszawa 1999.
- Turnau I., *Ubiór jako znak*, „*Luź*” 1986, t. 70, s. 67–84.
- Turnau I., *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991.
- Ubiory ludowe i mieszczańskie ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, oprac. J. Hołda, J. Stasiak-Harabin, Nowy Sącz 2017.
- Ukryte pod suknią... Dwa wieki bieliznianej mody [katalog wystawy]*. Muzeum Śląskie w Katowicach, maj–czerwiec 1995, oprac. M. Lipok-Bierwiazzonek, tekst katalogu M. Lipok-Bierwiazzonek, K. Pieronkiewicz, Katowice 1995.
- Wasylewski S., *Życie polskie w XIX wieku*, Warszawa 2008.
- Wojkiewicz R., *Słowo o poezji w „Dzienniku Mód. Piśmie dla Polek”*, [w:] *Na Marginesie. Prace o poezji polskiej drugiej połowy XIX wieku*, red. J. Zajkowska, Warszawa 2017, s. 76–84.
- Woźnowski W., *Literacki spór o tradycje w czasach Stanisława Augusta (z dziejów motywu wąsów, kontusza i fraka)*, „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace historycznoliterackie*” 1971, z. 21, s. 27–47.
- Za modą przez wieki: ubiory z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie. Following fashion through the ages: garments from the collections of the National Museum in Cracow*, red. B. Biedrońska-Słota, J. Kowalska, tłum. J. Taylor-Kucia, Kraków 2003.
- Zawadzka J., *Dandyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, wyd. 1, Wrocław 1991.
- „*Życie prywatne Polaków w XIX wieku*”. *Moda i styl życia*, red. J. Kita, M. Korybut-Marciniak, Łódź–Olsztyn 2017.
- Żygulski Z., *Strój jako forma symboliczna*, [w:] *Ubiory w Polsce. Materiały III Sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Sieradzka, K. Turska, Warszawa 1994.

STRESZCZENIE

Artykuł ma charakter rekonesansowy, wprowadza do problematyki mody nie tylko w literaturze polskiej, lecz także w kulturze przełomu XIX i XX wieku. Ówczesna moda odpowiadała na wyzwania oraz przemiany epoki, odzwierciedlając procesy cywilizacyjne, ekonomiczne i społeczne. W tekście uwzględniono zagadnienia związane ze sferą mody, takie jak na przykład rozwój znanych przedsiębiorstw handlowych, demokratyzacja ubioru czy rosnąca popularność żurnali, co znalazło odbicie w ówczesnej literaturze, zarówno poezji, jak i w prozie. Zwrócono również uwagę na zmiany znaczeniowe słowa „moda”. Rozważania zamyka krótki przegląd stanu badań dotyczących mody i zagadnień z nią związanych w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku.

Słowa kluczowe: badania nad modą, moda, strój

NOTY O AUTORACH

Justyna Bajda – dr hab. literaturoznawca, historyk sztuki, profesor UWr w Zakładzie Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski (IFP UWr). Interesuje się nurtami estetycznymi oraz

zagadnieniami związanymi z korespondencją sztuk w dobie Młodej Polski i europejskiego modernizmu. Zajmuje się badaniami inter- i transdyscyplinarnymi w zakresie komparatystyki literacko-kulturowej, przede wszystkim oddziaływaniem kultury francuskiej w obrębie literatury, sztuki i kultury materialnej na przełomie XIX i XX wieku. Współpracuje z Europejskim Centrum Badań Słowiańskich (Centre Européen d'Études Slaves) oraz Uniwersytetem w Poitiers (Université de Poitiers). Autorka książek: *Na przełomie wieków* (2002); *Młoda Polska* (2003); *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera* (2003); „Poeci – to są słów malarze...”. *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski* (2010); *Błękitny fin de siècle. Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski* (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański) (2023); antologii *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska)* (2007); hasel w *Wielkim leksykonie literatury polskiej* (2005). Ogłosiła blisko sto artykułów i studiów szczegółowych poświęconych różnym aspektom kultury i estetyki przełomu XIX i XX wieku. Publikuje głównie w języku polskim i francuskim. Adres e-mail: justyna.bajda@uwr.edu.pl.

Rozalia Wojkiewicz – adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Rozprawę doktorską *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski – między obrazową aluzją a syntezą dążeń estetycznych epoki* obroniła z wyróżnieniem w 2019 roku. Praca uzyskała finansowanie Narodowego Centrum Nauki (grant Preludium), drugą nagrodę za rozprawę doktorską z dziedziny humanistyki w Konkursie im. prof. Aliny „Inki” Brodzkiej-Wald (2020), drugą nagrodę w Konkursie na najlepszą pracę doktorską z dziedziny nauk o kulturze, organizowanym przez Narodowe Centrum Kultury (2020) i nominację Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu do Nagrody Prezesa Rady Ministrów (2020). Autorka książki *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski* (Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2022), wydanej staraniem Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza w ramach grantu Doskonała Nauka. Wsparcie Monografii Naukowych (Ministerstwo Edukacji i Nauki). Książka otrzymała nominację do Nagrody im. Jana Długosza (2023) i Nagrodę Rektora UAM (2024). Autorka edycji wierszy i krótkich poematów prozą Loli Szereszewskiej (*Nieskończone zdania*, red. serii P. Mitzner, Lublin 2024). Adres e-mail: rozalia.wojkiewicz@amu.edu.pl.

Aleksandra Sikorska-Krystek – adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Stypendystka Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (2018–2022) na Uniwersytecie we Fryburgu w ramach projektu *Społem! / Ensemble! L'interrelation entre la littérature et les sciences sociales en Pologne autour de 1900 et ses répercussions*. Brała udział w konferencjach ogólnopolskich i międzynarodowych (Francja, Szwajcaria). Autorka książki *Nauka i empatia. Społeczne konteksty twórczości Marii Konopnickiej* (Poznań 2024). Współredaktorka tomu zbiorowego *Wyobraźnia społeczna. Od Bolesława Prusa do Marii Dąbrowskiej* (Poznań 2023). Publikowała w czasopiśmie: „Pamiętnik Literacki”, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, „Studia Norwidiana”, „Ruch Literacki”. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2024) w dziedzinie literatury. Adres e-mail: a.sikorska@amu.edu.pl.

Krzysztof Prabucki – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, zajmuje się badaniem poezji przełomu XVII i XVIII wieku w perspektywie estetyczno-literackiej. Publikował m.in. w „Napisie”, „Litteraria Copernicana”, „Terminusie”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Tematach i Kontekstach”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”. Adres e-mail: krzpra@amu.edu.pl.

Jędrzej Krystek

Collegium Polonicum, Słubice

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-5690-8948

Moda, czyli rozpacz semantyka. Wokół rozważań Georga Simmela *Filozofia mody* – dzieje recepcji

Twórczość Georga Simmela (1858–1918) cieszyła się w Polsce dużym zainteresowaniem już za życia filozofa. W 1902 roku opublikowano w Warszawie dzieło *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, przetłumaczone przez Władysława Mieczysława Kozłowskiego jako *Zagadnienia filozofii dziejów (badanie z zakresu teorii poznania)*. Rok później Leo Belmont dokonał swobodnego spolszczenia pracy *Philosophie des Geldes*, która otrzymała tytuł *Filozofia pieniądza*. W 1903 roku ukazał się – jako samodzielne wydawnictwo, nakładem Polskiego Towarzystwa Naukowego we Lwowie – przekład *Die Selbsterhaltung der sozialen Gruppe* pióra anonimowego tłumacza, zatytułowany *Jak się utrzymują formy społeczne?*, a czytelnicy czasopisma „Ateneum” mieli sposobność poznania *Aesthetik der Schwere (Estetyka ciężkości)*¹. W okresie powojennym, w 1975 roku, wydrukowano *Socjologię* w tłumaczeniu Małgorzaty Łukasiewicz oraz szereg mniejszych prac myśliciela – w tym interesującą mnie w stopniu szczególnym *Filozofię mody* (niem. *Philosophie der Mode*), przełożoną przez Sławomira Magalę i opublikowaną w Warszawie w tomie *Simmel* z 1980 roku. Fragmenty tego tłumaczenia przedrukowano w 2002 roku w czasopiśmie „Res Publica Nowa”, a trzy lata później w tomie zatytułowanym *Socjologia. Lektury* (pod redakcją Piotra Sztompki i Marka Kuci)².

¹ Tu i dalej, jeżeli nie podano inaczej, przekład Jędrzej Krystek.

² Zob. G. Simmel, *Zagadnienia filozofii dziejów. Badanie z zakresu teorii poznania*, tłum. W.M. Kozłowski Warszawa 1902; tenże, *Filozofia pieniądza*, tłum. L. Belmont, Warszawa 1903; tenże, *Jak się utrzymują formy społeczne?*, tłum. [b.a.], Lwów 1904; tenże, *Estetyka ciężkości*, tłum. [b.a.], „Ateneum” 1904, t. 2, z. 10–12, s. 99–104; tenże, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp S. Nowak, Warszawa 1975; tenże, *Filozofia mody*, tłum. S. Magala, [w:] S. Magala, *Simmel*, Warszawa 1980, s. 180–212; tenże, *Filozofia mody* [fragm.], tłum. S. Magala, „Res Publica Nowa” 2002, nr 10, s. 106–110; tenże, *Filozofia mody*, [w:] *Socjologia. Lektury*, red. P. Sztompka, M. Kucia, Kraków 2005, s. 272–276.

Lata 1905–1911 były ważne dla krystalizowania się Simmelowskiej teorii socjologicznej; w 1906 roku myśliciel opublikował rozprawę *Kant und Goethe. Zur Geschichte der modernen Weltanschauung* (Kant i Goethe. O historii współczesnego światopoglądu), dwa lata później ukazała się *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Socjologia). W 1917 roku została wydana rozprawa *Grundfragen der Soziologie* (Podstawy socjologii), a rok później, krótko przed śmiercią, *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel*. Polski tytuł tego dzieła w przekładzie Moniki Tokarzewskiej brzmi *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*. Zdaje się, że propozycja ta nie odzwierciedla zamysłu autora, który opisywał mechanizmy i reguły konstruowania tego, co jawi nam się jako świat w jednostkowym ujęciu – „życioogląd”³.

Esej Simmela, założycielski dla badań nad modą, w polskim przekładzie znany jest pod tytułem *Filozofia mody*⁴. Warto wspomnieć, że nim niemiecki teoretyk w 1905 roku opublikował *Philosophie der Mode*, kilkakrotnie wypowiadał się na temat omawianej kwestii. Dziesięć lat wcześniej, na łamach „Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst” zamieścił *Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie* (Z psychologii mody. Studium socjologiczne)⁵. W tym samym roku, także na łamach „Die Zukunft”, ukazał się artykuł *Soziologische Aesthetik*⁶. Z kolei w 1904 roku w „The International Quarterly” wydrukowano opracowanie Simmela pod tytułem *Fashion*, będące kompilacją spostrzeżeń z *Philosophie der Mode*. Esej w 1911 roku, na potrzeby publikacji prac zebranych, wydanych pod tytułem *Philosophische Kultur* (Kultura filozoficzna) w lipskiej oficynie Wernera Klinkhardta, opatrzono nowym tytułem: *Zur philosophischen Psychologie. Die Mode* (Ku psychologii filozoficznej. Moda⁷). Utwór ten umieszczono w drugiej części książki – *Zur philosophischen Psychologie* (Ku psychologii filozoficznej) i poprzedzono tekstem *Das Abenteuer* (Przygoda)⁸. Po 1905 roku Simmel opublikował dwa artykuły poświęcone modzie: *Das Problem des Stiles* (Kwestia mody) w czasopiśmie

³ Zob. S. Borzym, *Wstęp*, [w:] G. Simmel, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, tłum. M. Tokarzewska, wstęp S. Borzym, Warszawa 2007, s. 22.

⁴ Kreśląc dzieje refleksji filozoficznej poświęconej ubiorowi, nie można zapomnieć o koncepcji „szaty-symbolu”, sformułowanej przez Thomasa Carlyle’a. Warto zaznaczyć, że szkocki myśliciel uczynił zasadniczym ośrodkiem namysłu semiotyczny wymiar szaty, a nie – jak Georg Simmel – społeczne i kulturowe konteksty funkcjonowania ubioru. Carlyle – co przekonująco dowiodła Anna Małecka – czerpał inspiracje z dwóch tradycji intelektualnych: indywidualistycznego kalwinizmu oraz podmiotowości romantyzmu niemieckiego – dążącego do anihilacji (ze szczególnym uwzględnieniem myśli Johanna Gottlieba Fichtego). Połączenie to przyniosło w rezultacie Carlyleowską filozofię szaty, stanowiącą przykład romantycznego marzenia o przejściu ze szczególowości materii (indywidualnej szaty) do powszechności ducha. Ubiór jest dla szkockiego myśliciela jedynie narzędziem spekulacji, a nie – jak w refleksji Simmela – przedmiotem badań. Zob. A. Małecka, *Filozofia szaty. O symbolizmie Thomasa Carlyle’a*, Kraków 1996, s. 70–76.

⁵ G. Simmel, *Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie*, „Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst” 1895, Bd. 5, H. 54, s. 22–24.

⁶ Tenże, *Soziologische Ästhetik*, „Die Zukunft” 1896, Bd. 12, H. 17, s. 204–216.

⁷ Tenże, *Zur philosophischen Psychologie. Die Mode*, [w:] tegoż, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig 1911, s. 29–67.

⁸ Ślady lektury znaleźć można m.in. pracach Ernsta Jüngera z lat 30. XX wieku.

„Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst” (1907/1908, H. 7)⁹ oraz fragment *Filozofii mody* pod tytułem *Die Frau und die Mode* (*Kobieta i moda*) w „Das Magazin. Monatschrift für Literatur, Musik, Kunst und Kultur” („Magazyn Miesięczny dla Literatury, Muzyki, Sztuki i Kultury”, 1908, Z. 5¹⁰).

Warto zaznaczyć, że choć wersja tekstu z 1905 roku jest najdłuższa, to po tę z 1911 roku (oraz wariant przedrukowany z niewielkimi zmianami na kartach edycji *Gesammelte Essays* w 1918 roku) sięgają autorzy wznowień w języku oryginału oraz tłumacze. Polskojęzyczny czytelnik musi korzystać z niepełnej (gdyż okrojonej) wersji eseju myśliciela – Sławomir Magała na potrzeby tłumaczenia polskiego studiował wariant z 1911 roku (lub też z drugiego wydania *Gesammelte Essays* z 1918 roku). Pomiął jednak sześć pierwszych zdań eseju Simmela, chcąc – być może – przywrócić pracy pierwotny kształt¹¹. Przyjąć więc należy, iż Simmelowska koncepcja mody powstawała od 1895 roku po rok 1911, a jej krystalizacja przypada na czas od 1905 roku (publikacja eseju *Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie*) do 1911 (druk zmienionej wersji).

Zmiana tytułu z *Filozofii mody* na *Z psychologii filozoficznej. Moda* pociąga za sobą znaczące modyfikacje; przekształceniu ulega dziedzinowe przyporządkowanie tekstu, który po korekcie nazwy nie funkcjonuje już w obrębie rozważań mających na celu przede wszystkim stworzenie teoretycznych ram dalszych analiz, a umiejscowiony zostaje w kręgu problemów z zakresu antropologii filozoficznej¹². Szanując decyzję autorską, tytuł zarówno polskich, jak i niemieckich wydań pracy o modzie Simmela należałoby zapisywać w wariancie, który otrzymał w tomie esejów z 1911 roku, a więc *Zur philosophischen Psychologie. Die Mode* (*Ku psychologii filozoficznej. Moda*).

Po publikacji *Socjologii* Simmel zdecydował się na przemianowanie tytułu rozprawy o modzie. Warto tym samym interpretować ją w kontekście twórczości filozofa, nie zaś wyłącznie jako należący do dawnego, przebrzmiałego porządku intelektualnego tekst założycielski dla badań mody. Nie jest tak, iż refleksję niemieckiego myśliciela cechuje „ponadczasowość” – jak chciała Wioletta Kazimierska-Jerzyk – pytając *Do czego może przydać się historykowi sztuki „Filozofia mody” Georga Simm[e]la?*¹³. Myśl autora *Badań form socjalizacji* jest t u – c z a s o w a [wyróż. – J.K.],

⁹ G. Simmel, *Das Problem des Stiles*, „Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst” 1907/1908, H. 7, s. 307–316.

¹⁰ Tenże, *Die Frau und die Mode*, „Das Magazin. Monatszeitschrift für Literatur, Musik, Kunst und Kultur” 1908, H. 5, s. 82–83.

¹¹ Historię tłumaczeń dzieł niemieckiego filozofa na język polski zreferowała Monika Tokarzewska. Zob. M. Tokarzewska, *Eseje Simm[e]la i ich przekłady*, „Studia Socjologiczne” 2006, nr 3(182), s. 133–143.

¹² Zmianę tę warto traktować jako efekt procesu intelektualnego przebiegającego od próby odpowiedzi na pytanie o przyczyny i reguły zróżnicowania społecznego z uwzględnieniem prac dotyczących wyodrębnienia jednostki ze sfery społecznej – tu należy wskazać *Filozofię pieniądza* z 1900 roku i *Psychologię wstydu* z roku 1901 aż po – interesującą mnie w stopniu szczególnym – rozprawę o modzie z 1905 roku.

¹³ W. Kazimierska-Jerzyk, *Do czego może się przydać historykowi sztuki „Filozofia mody” Georga Simm[e]la?*, „Techne. Seria nowa” 2021, nr 7, s. 173–200.

dotycząca tego, co aktualne. Aktualne jednak nie ze względu na wielozadaniowość prowadzonej przez myśliciela refleksji, ale z uwagi na namysł nad tym, co jest esencjonalne dla bycia w świecie, czegoś, co nie ulega jakimkolwiek modom.

Filozofia mody na tle refleksji o modzie

Zarówno formuła tytułu *Filozofia mody*, jak i zainteresowanie problematyką socjologicznych aspektów mody, nie były w czasach Simmela postrzegane jako nowatorskie. W Prusach w latach 1786–1827 ukazywało się jedno z pierwszych czasopism poświęconych tematyce ubioru, to jest „Journal des Luxus und der Moden”, które publikowano pod auspicjami Friedricha Justina Bertucha, mecenasa sztuki. Mimo że pismo traktowało o szeroko rozumianej estetyce, higienie życia, sztuce i literaturze, to właśnie na jego łamach czytelnicy mogli zapoznać się z „raportami o modzie”. Nim zresztą Bertuch rozpoczął publikację gazety, niemiecki czytelnik przeczytać mógł „Der Neuen Moden- und Galanterie-Zeitung...: oder unentbehrliches Handbuch, für alle diejenigen, welche in der galanten Welt und den Gesellschaften von guten Geschmack erscheinen wollen” („Nowa gazeta o modzie i galanterii...: czyli niezbędny podręcznik dla wszystkich, którzy chcą zaistnieć w szarmanckim świecie i społeczeństwach dobrego smaku”), opublikowany w Erfurcie w 1758 roku w nakładzie 700 sztuk.

Simmel nie był pierwszym intelektualistą z obszaru języka niemieckiego, który wziął pod lupę problematykę mody czy ubioru, by przywołać m.in. *Philosophie der Toilette* Georga Carla Claudiusa, poradnik i przewodnik dla sentymentalistów, opublikowany w 1800 roku w Lipsku. Simmelowi nie można również przyznać palmy pierwszeństwa w kontekście formuły tytułu – tu warto wskazać opublikowaną 1864 roku w londyńskiej oficynie Elias and Son Moses broszurę *The Philosophy of Dress with a Few Notes on National Costumes*. Nie był wreszcie Simmel pierwszym myślicielem, który zainteresował się modą – wystarczy przywołać obserwacje Williama Jamesa (1824–1910) dotyczące ubioru¹⁴.

Ustalenia Simmela mogą sprawiać wrażenie, iż mają charakter ogólny, teoretyczny. Filozof nie odwołuje się do konkretnych przejawów mody, nie omawia stylów czy obyczajów. Stwierdza jedynie, że moda „wędruje” w dół drabiny społecznej, a wzory rzeczy, w które ubiera się człowiek, pauperyzują się z upływem czasu. Nie oznacza to jednak, że *Moda* Simmela jest dziś dziełem nieprzydatnym lub przesadnie teoretycznym. Wręcz przeciwnie. Autor wprowadza do refleksji pojęcie harmonii, czyniąc

¹⁴ W *The Principles of Psychology* (1890) William James zwrócił uwagę: „Stare porzekadło mówi, że człowiek składa się z trzech pierwiastków: ciała, duszy i ubioru, jest to czymś więcej niż zwykłym żartem! Do tego stopnia identyfikujemy się z ubiorem, że niewielu z nas, jeśli tylko stanęłoby przed dylematem posiadania pięknego ciała, ale ubranego w brudne, zniszczone i znoszone łachmany, lub też ciała szkaradnego, ale prezentującego się czysto i schludnie, miałooby problem z dokonaniem wyboru”. Zob. W. James, *Principles of Psychology*, New York 1890, s. 280.

z niego zagadnienie elementarne. Rzeczywistość (tak społeczna, jak i estetyczna) to „konfiguracja układów, które należy wydobyć ze strumieni życia”¹⁵. W przekonaniu Simmela socjologia i refleksja dotycząca mody dzieliły tę samą podstawę – obie są naukami estetycznymi, poszukują harmonii form (społecznych czy materialnych). Harmonii efemerycznej, gdyż zarówno społeczeństwo, jak i interakcje, w które wchodzi tego społeczeństwa uczestnicy, „wydarzają się” (*geschehen*). Odpowiedzią na tę kalejdoskopowość form jest tkwiąca w najgłębszych pokładach naszej świadomości potrzeba „wyławiania” harmonii – jak to określa Simmel – z zalewu kakofonicznej rzeczywistości.

Simmelowska teoria mody dotyczy jednak zagadnień związanych nie tylko ze sferą estetyki, lecz także z meandrami myśli niemieckiego filozofa. Dzieło *Ku psychologii filozoficznej. Moda* można interpretować jako „pomost” między pracami, w których pojawiały się pytania o reguły jednostkowego wyswobodzenia się z okowów społecznej zależności a dziełami prezentującymi zasady badania społeczeństwa (powstałymi na podstawie badawczego oglądu podmiotu, przyglądającego się społeczeństwu, od którego się odseparował), aż po wzmiankowaną pracę *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel* (*Życioogląd. Cztery metafizyczne rozdziały*).

Wartość intelektualna, poznawcza, badawcza i metodologiczna dzieła Simmela jest ogromna i niewyzyskana. Nie tylko zresztą na gruncie badań polskich, mimo że Simmel – jak stwierdził Jerzy Szacki – funkcjonuje wciąż jako reprezentant socjologii formalistycznej¹⁶, nie zaś badacz opisujący „kalejdoskopową”¹⁷ rzeczywistość. I choć autor *Kontrrewolucyjnych paradoksów* zwrócił uwagę na tę kwestię pół wieku temu, to po dziś dzień nie doczekaliśmy się sumiennego i kompletnego opracowania tekstów Simmela w języku polskim, a refleksja nad jego dokonaniem ma charakter mozaikowy.

Warto, aby moda w ujęciu Simmelowskim była postrzegana nie tylko jako strategia alienowania się czy indywidualizacji, lecz także możliwość „fundamentalnej metamorfozy” (by posłużyć się sformułowaniem Odon Marquarda)¹⁸. Nie jednak w obserwowaniu zmian i metamorfoz rzecz, gdyż taka czynność rychło prowadzi do badawczej i metodycznej rozpacz. Ideą przyświecającą obserwacji powinno być dotarcie do tego, co i kto się zmienia; co i kto ulega metamorfozom. Tekst Simmela poświęcony modzie ma większą wartość, gdy przywiązujemy wagę do rekonstrukcji ścieżki intelektualnej autora. Jest to droga, którą podmiot pokonuje od ekscytującej chwili uświadomienia sobie potencjału poznawczego intelektu aż po bolesne i permanentne poczucie osamotnienia w świecie, nieukrywającego przed nami tego, czym jest w istocie. Tak widziana filozofia Simmela wymaga od nas dbałości

¹⁵ G. Simmel, *Zur philosophischen...*, s. 67.

¹⁶ J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2002, s. 448. Pierwodruk: 1974.

¹⁷ Tamże, s. XXX.

¹⁸ O. Marquard, *Apologia przypadkowości*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 121.

o to, co jest stałe i nie rozplywa się w powietrzu. Moda rządzi się harmonią i integracją¹⁹ – zjawiskami, które przełamują poczucie bezładu oraz osamotnienia. Na marginesie należy zakreslić obecne w eseju Simmela fatalistyczne, jak mogłoby się zdawać, rozpoznanie, że moda, korzystając z reguł gry społecznej, doprowadza do rozdarcia jednostki między potrzebą asymilacji a alienacją.

Filozofia mody jako narzędzie myślenia

Upatrywanie w refleksji Simmela nad modą drogowskazu, jednoznacznie wskazującego ścieżki, którymi badacze powinni podążać, byłoby postawą nieuzasadnioną²⁰. Zarysowana przeze mnie rekonstrukcja ewolucji intelektualnej niemieckiego myśliciela oraz kontekstu zjawiska mody dowodzi prekursorstwa refleksji Simmela, intelektualnej płodności, otwartości na świeżo formułowane pytania. Jednak pod wyrażonymi superlatywami może umknąć to, co najistotniejsze, mianowicie istota refleksji o modzie – jej sens i cel [wyróż. – J.K.]. Chwila, w której umyka nam to, co istotne, i to, co powinno zostać dostrzeżone, jest rozpaczą. Na tę rozpacz istnieje remedium. Podtrzymuję moje twierdzenie, że ścieżki, którymi podąża Simmel, czy też stawiane przez niego granice, nie powinny być rozpatrywane jako ultymatywne, ostateczne. Aby w pełni zrozumieć rolę autora *Filozofii pieniądza*, warto uwzględnić kontekst jego myśli, drogę, którą przebyła jego refleksja. Tak jak dzieło sztuki nie przemawia „indywidualną mową”, lecz sytuuje się w kontekście; tak jak dzieła literackie mogą pozostać nieme, gdy nie uwzględnimy warunków i okoliczności ich narodzin, tak strój lub moda powinny być rozpatrywane w zgodzie z tłem epoki, tak niezrozumiałymi bądź niedoszacowanymi pozostawać muszą twierdzenia filozofów, jeśli nie dostrzeżemy w nich procesualności refleksji.

Georg Simmel może być myślicielem szczególnie nam bliskim, zwłaszcza ze względu na aktualność obserwacji. Spójrzmy na pierwsze zdania eseju *Zur philosophischen Psychologie. Die Mode*:

Sposób, w jaki dane jest nam postrzegać życie, sprawia, że w każdym momencie istnienia odczuwamy przejaw sił, a każda z takich chwil dąży, jak się zdaje, poza swój rzeczywisty kształt, zmierzając ku nieskończoności, przeobraża się w niepokój i tęsknotę. Człowiek jest istotą dualistyczną u swego źródła; co nie przeczy integralności jego działania, ukazuje tylko siłę jedności

¹⁹ W kontekście mody jako siły spajającej przeciwieństwa – zob. P. Szczerbik-Chudy, *Analiza zjawiska mody w perspektywie teorii socjologicznych Georga Simmela i Thorsteina Veblena*, „Kwartalnik Opolski” 2019, nr 1, s. 67–78.

²⁰ Jak stwierdza Bogna Dowgiałło, teorię mody Simmela należy umieścić w kontekście jego interpretacji społeczeństwa, którym to rządzi reguła „panrelacyjności”. Tym samym socjologia jest nauką o „wzajemnym duchowym oddziaływaniu jednostek”. Moda z kolei byłaby jednym z przejawów i pól aktywności tak zarysowanej wspólnoty. Simmelowska refleksja nie miałaby więc charakteru paradygmatycznego, gdyż w obliczu społeczeństwa będącego siecią wzajemnych wpływów postulowanie jakiegokolwiek paradygmatu byłoby daremne. Zob. B. Dowgiałło, *Ubieranie się jako forma uspołecznienia*, Gdańsk 2015, s. 46.

jako wynik wielości elementów. Rys [istoty człowieczeństwa – dop. J.K.] pozbawiony takiego rozgałęzienia sił źródłowych byłby dla nas ubogi i pusty²¹.

W przywołanym fragmencie uwidacznia się postulowana przez Simmela dychotomia – pomiędzy tym, co nietrwałe, kalejdoskopowe, będące w ciągłym ruchu, a tym, co niezmiennie. Rozbicie utrwalane jest w człowieku, istocie „dualistycznej”. „Der Mensch ist ein dualistisches Wesen” – człowiek to istota rozdwojona, pisał Simmel w 1905 roku²². Rozbicie, źródło niepokoju i tęsknoty, okazuje się cierpieniem. Cierpieniem, które wywołuje moda. Nie stanowi ona ewenementu w szeregu ludzkich aktywności, jest przecież jedną z wielu, choć o wartości szczególnej – w niej to, co chwilowe, uobecnia się szczególnie mocno.

Moda, czyli nadzieja semantyka

Na podstawie ustaleń i kontekstów refleksji Simmela można spojrzeć inaczej na semantykę pojęcia „moda”, to jest, uwzględniając związek między znakami a rzeczywistością. Znakami byłyby przejawy ludzkiej aktywności w obrębie mody (m.in. próby upodobnienia się do otoczenia, podkreślenie wyalienowania, sposób na zaprezentowanie przynależności grupowej). Człowiek skazany jest na – przywołane przez filozofa – poczucie niepokoju i tęsknotę, spowodowane świadomością, że „chwila dąży do nieskończoności”²³. „Światoogłąd” (a więc coś z natury swej efemerycznego), w którym jesteśmy „zanurzeni”, nie ma kresu – trwać będzie zawsze i niezmiennie. Ta siatka napięć dobrze charakteryzuje pojęcie mody umykające jednoznacznej definicji. Wystarczy wspomnieć, iż nawet Andrzej i Ella Banachowie, autorzy *Słownika mody*, niepewni co do przedmiotu swych badań, stwierdzili, że moda jest „stałe zmieniającym się dążeniem do upodobnienia w zakresie życia zbiorowego”²⁴, „nie żąda [...] absolutnego posłuszeństwa lecz raczej twórczości – w obrębie jej wskazówek”²⁵. Moda rozumiana jako znak rzeczywistości rozbitej i niejednorodnej, dążącej w dwóch odmiennych kierunkach, nie może – ze swej natury – posiadać konsystencji jednolitej, raz utrwalonej. Zmienia się ona tak, jak zmienia się „życioobraz”. Obserwowanie mody, opis, badania historyczne są jednak czymś stałym i niezmiennym, stanowią przejaw dążenia człowieka do „wyławiania” z chwil chaotycznie rozrzuconych po mapie życia tego, co harmonijne, podobne i nawet jeśli tylko pozornie – trwałe. Moda w ujęciu Simmela to środek poznania człowieka, zarówno w jego społecznej aktywności, jak i w jednostkowym zmaganiu się z tym, co rzeczywiste.

²¹ G. Simmel, *Zur philosophischen...*, s. 29.

²² Tenże, *Philosophie der Mode*, „Moderne Zeitfragen” 1905, H. 11, s. 5.

²³ Tenże, *Zur philosophischen...*, s. 29.

²⁴ A. Banach, E. Banach, *Moda* [hasło], [w:] tychże, *Słownik mody*, oprac. graf. P. Zembrzuski, Warszawa 1962, s. 217.

²⁵ Tamże.

BIBLIOGRAFIA

- Banach A., Banach E., *Słownik mody*, oprac. graf. P. Zembrzuski, Warszawa 1962.
- Borzym S., *Wstęp*, [w:] G. Simmel, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, tłum. M. Tokarzewska, Warszawa 2007.
- Dowgiałło B., *Ubieranie się jako forma uspołecznienia. O aktualności koncepcji mody Georga Simm[e]la*, Gdańsk 2015.
- James W., *The Principles of Psychology*, New York 1890.
- Kazimierska-Jerzyk W., *Do czego może się przydać się historykowi sztuki „Filozofia mody” Georga Simm[e]la?*, „Techné. Seria nowa” 2021, nr 7, s. 173–200.
- Małecka A., *Filozofia szaty. O symbolizmie Thomasa Carlyle’a*, Kraków 1996.
- Marquard O., *Apologia przypadkowości*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Simmel G., *Das Problem des Stiles*, „Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst” 1907/1908, H. 7, s. 307–316.
- Simmel G., *Die Frau und die Mode*, „Das Magazin. Monatszeitschrift für Literatur, Musik, Kunst und Kultur” 1908, H. 5, s. 82–83.
- Simmel G., *Die Mode*, [w:] tegoż, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essais*, Leipzig 1911, s. 29–67.
- Simmel G., *Estetyka ciężkości*, tłum. [b.a.], „Ateneum” 1904, t. 2, z. 10–12, s. 99–104.
- Simmel G., *Filozofia mody* [fragm.], tłum. S. Magala, „Res Publica Nowa” 2002, nr 10, s. 106–110.
- Simmel G., *Filozofia mody*, [w:] *Socjologia. Lektury*, red. P. Sztompka, M. Kucia, Kraków 2005, s. 272–276.
- Simmel G., *Filozofia mody*, tłum. S. Magala, [w:] S. Magala, *Simmel*, Warszawa 1980, s. 180–212.
- Simmel G., *Filozofia pieniądza*, tłum. L. Belmont, Warszawa 1903.
- Simmel G., *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, tłum. M. Tokarzewska, wstęp S. Borzym, Warszawa 2007.
- Simmel G., *Jak się utrzymują formy społeczne?*, tłum. [b.a.], Lwów 1904.
- Simmel G., *Philosophie der Mode*, „Moderne Zeitfragen” 1905, H. 11, s. 5–41.
- Simmel G., *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp S. Nowak, Warszawa 1975.
- Simmel G., *Soziologische Ästhetik*, „Die Zukunft” 1896, Bd. 12, H. 17, s. 204–216.
- Simmel G., *Zagadnienia filozofii dziejów. Badanie z zakresu teorii poznania*, tłum. W.M. Kozłowski, Warszawa 1902.
- Simmel G., *Zur philosophischen Psychologie. Die Mode*, [w:] tegoż, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essais*, Leipzig 1911, s. 29–67.
- Simmel G., *Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie*, „Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst” 1895, Bd. 5, H. 54, s. 22–24.
- Szacki J., *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2002.
- Szczerbik-Chudy P., *Analiza zjawiska mody w perspektywie teorii socjologicznych Georga Simm[e]la i Thorsteina Veblena*, „Kwartalnik Opolski” 2019, nr 1, s. 67–78.
- Tokarzewska M., *Eseje Simm[e]la i ich przekłady*, „Studia Socjologiczne” 2006, nr 3(182), s. 133–143.

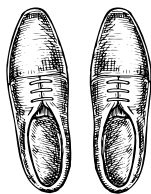
STRESZCZENIE

W artykule przeanalizowano funkcjonowanie pojęcia mody w pismach Georga Simmela, uwzględniono esej *Zur philosophischen Psychologie. Die Mode*, jak i inne prace autora *Filozofii życia* w celu wskazania procesu intelektualnego, który doprowadził myśliciela do refleksji zebranych na kartach *Filozofii mody*. W ramach przeprowadzonej analizy zwrócono uwagę, iż obserwacje Simmela poświęcone modzie warto interpretować jako efekt złożonego procesu filozoficznego, estetycznego i socjologicznego.

Słowa kluczowe: filozofia mody, Georg Simmel, socjologia mody

NOTA O AUTORZE

Jędrzej Krystek – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Za rozprawę *Makryna Mieczysławska w utworach i dokumentach polskiego romantyzmu* (obronioną z wyróżnieniem w 2022 roku na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) otrzymał drugą nagrodę w XI edycji Konkursu im. prof. Aliny „Inki” Brodzkiej-Wald na najlepszą pracę doktorską. Kierownik Pracowni Biografistyki Collegium Polonicum w Słubicach. Adres e-mail: jędrzej.krystek@amu.edu.pl.



Katarzyna Kuczyńska-Koschany

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-1671-2278

FROU-FROU – esej o tym, którądy wiedzie droga od „szelestu jedwabiu” do „imienia klaczy” – czyli jedna z (wielu) odpowiedzi na pytanie, czym jest filologia. (Goncourtowie), Rimbaud, (Maupassant), Tołstoj, Piwkowska

Pamięci Dawida Kulesza

Z artykułu *Paryska moda na luty*, zamieszczonego w „London Illustrated News” z 1872 roku, dowiadujemy się, że podczas gdy *toilettes de promenades* ledwie dotykały ziemi, suknia wieczorowa miała długi kwadratowy tren. Najmodniejszą tkaniną był aksamit; na bale damy wkładały *robe princesse* z czarnego aksamitu na spodzie z tafty obszytej koronką *chantilly* i przypinały do włosów bukiet kwiatów¹.

Vladimir Nabokov

Artykulacja

W szkicu *Dusza a ubiór* Ireneusz Kania (1940–2023), wybitny tłumacz i poliglota, skonstatował:

Strój jest artykulacją. Podobnie jak nieświadoma mowa czy tak zwane czynności po-mysłkowe, strój do pewnego stopnia wyrażałby zatem te części psyche, które wręcz decydują o osobowości człowieka, o jej niepowtarzalnym (?) profilu indywidualnym [wyróż. – K.K.K.]².

¹ V. Nabokov, *Anna Karenina* (1877), [w:] tegoż, *Wykłady o literaturze rosyjskiej. Dostojewski, Gogol, Czechow, Gorki, Tołstoj, Turgieniew*, tłum. Z. Batko, oprac., przedm. F. Bowers, Warszawa 2002, s. 294 (przypis 83 do powieści *Suknia Anny*).

² I. Kania, *Dusza a ubiór*, [w:] tegoż, *Trzy przypisy do naszych czasów*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2023, s. 12. Pierwotruk: „Dekada Literacka” 1991, nr 14, s. 1–2; nr 15, s. 2–3.

I, nieco dalej:

Nieśmiertelne powiedzonko Buffona *Le style c'est l'homme* (styl to człowiek) wyraża lapidarnie wzmiankowany wyżej fakt psychologiczny: w sposobie ubierania się (mówienia, pisanie i tak dalej) dochodzi do głosu nasz stosunek do świata, do samych siebie, wyznawane przez nas wartości, duchowy ład (bądź brak tegoż), poziom ogólnej kultury³.

Swój kilkunastostronicowy szkic autor *Ścieżki nocy* opatrzył mottem z *Les bijoux indiscrets* Denisa Diderota: „En fait de modes, ce sont les fous qui donnent la loi aux sages, les courtisanes qui la donnent aux honnêtes femmes” („W dziedzinie mody – to szaleńcy są prawodawcami mądrych, to kurtyzany dają wzorzec kobietom uczciwym”)⁴.

Z żalem porzucam te rozważania, w których znakomity erudyta udowadnia, iż cztery źródła popularnej mody nam współczesnej (Kania mody nie poważy i przeciwstawia ją stylowi, jak słyszymy) to: „praca w warsztacie i na roli («farmerki»⁵), burdel, cyrk i wojsko (z podtypem «sport»)⁶. Porzucam je, by zapowiedzieć, iż wskazują ramy moich własnych z kolei roztrząsań. Kariera tajemniczego, dźwiękonaśladowczego, francuskiego słowa *frou-frou*, o którym piszę w tym eseju, wiedzie bowiem od szelestu jedwabiu (szyk, styl) do niedbalej (a nawet dziurawej i połatanej) elegancji, choć czasami też będącej cytatem, ironiczną hiper- lub atrofią cechującą cyganerię.

Najpierw jednak – fascynujące i konieczne jednocześnie – *dossier* leksykalne.

Historia słowa

Istnieje coś takiego jak „historia słowa”, to więcej niż etymologia, chociaż ta mieści się w niej u zarania. Istnieje też niezwykle francuski słownik *Larousse de la langue française*. *Lexis*, gdzie odnotowuje się pierwsze potwierdzone użycie danego słowa, jego pochodzenie oraz przykłady zastosowań, a także dzieje wyrazów pochodnych (pokrewnych). A w nim – w edycji z roku 1977 (taką można znaleźć w Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu, mojej ulubionej) – pod hasłem *froufrou* albo *frou-frou* czytamy:

(*onomat.* 1738). Bruit léger que produit le froissement des étoffes: „Toute l'assistance se retourna avec un long frou-frou des jupes” (Maupassant).

froufrouter – v. intr. (1876). Produire un bruit léger: „Un rossignol froufroute dans un tas de fagots” (Vallès)

³ Tamże, s. 13.

⁴ Tamże, s. 11. Tu i dalej, jeżeli nie podano inaczej, tłum. Katarzyna Kuczyńska-Koschany.

⁵ Inaczej „dżinsy”, ale Kania używa pierwotnego, dawniejszego słowa polskiego – tak spolszczano „jeansy”.

⁶ I. Kania, dz. cyt., s. 23.

froufrou – adj. (1883). „Une compagnie de perdreaux s'élance soudain avec un bruit froufrou-tant” (Martin du Gard)⁷.

Z kolei w *Nouveau dictionnaire de poche français-polonais* (Nowy słownik francusko-polski) Pierre'a Dahlmanna, w 17. wydaniu berlińskim – z 1900 roku – nie ma rzeczonoego słowa wcale, odnotowano tylko *frouer*, czyli „świstać wabikiem”⁸. W *Wielkim słowniku francusko-polskim* z 2003 roku *frouer* wyjaśniono jako „[z] wabić ptaki”⁹ i objaśniono, że „dopuszcza się też pisownię 'froufrou'; pl. 'frou-frous', 'froufrous'” – „szelest (jedwabiu, piór, skrzydeł)”; a dalej, że „faire frou-frou” – znaczy „szeleścić”, „faire du frou-frou” tłumaczy się zaś jako „robić dużo szumu” czy „wysadzać się, otaczać się zbytkiem”¹⁰.

Literackie, poetyckie stacje słowa

Frou-frou pojawia się w powieści *Renée Mauperin* braci Edmonde'a i Jules'a Goncourtów z 1864 roku, dedykowanej Théophilowi Gautierowi. Wyemancypowana i etycznie waloryzowana pozytywnie bohaterka tytułowa jest inspirowana Blanche Passy (siostrą Louisa Passy'ego, przyjaciela młodości Julesa de Goncourta). Powitanie dwóch pań z towarzystwa zostało określone jako „le frou-frou des embrasades”¹¹.

Określenie pojawia się także w zbiorze nowel *La Femme de Paul* Guy de Maupassanta z 1881 roku.

Szczególną rolę – rewolucyjną – odgrywa metamorfoza słowa u Rimbauda. Przemieszcza się ono z salonów i buduarów (tam wszak szelest jedwabiu „gości” najczęściej) do nikłej i połatanej odzieży przedstawiciela artystycznej cyganerii (odzieży raczej na pewno niejedwabnej). *Frou-frou* pojawia się u Rimbauda – poety z Charleville – w zakończeniu drugiej strofy *Mojej bohemy* (przypomnę, że *Ma bohème* opatrzone w oryginale podtytułem *Fantaisie*), sonetu z października 1870 roku, który cytuję tutaj w oryginale:

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées;
Mon paletot aussi devenait idéal;

⁷ *frou-frou* [hasło], [w:] *Larousse de la langue française. Lexis*, dir. J. Dubois; éd. J.-P. Mével et al., Paris 1977, s. 763. „(1738, onomatopeja). Lekki dźwięk wytwarzany przez szelest tkanin: «Publiczność odwróciła się wraz z długim szelestem spódnic» (Maupassant); *froufrouter* – czasownik nieprzechodni (1876). Wydać lekki dźwięk: «Słownik dźwięczy [*froufroute*] w stercie chrustu» (Vallès); *froufrou* – przymiotnik (1883). «Nagle grupa kuropatw nadlatuje z szeleszczącym dźwiękiem» (Martin du Gard)”.

⁸ P. Dahlmann, *Nouveau dictionnaire de poche français-polonais*, Berlin 1900, s. 534.

⁹ Zob. *frouer* [hasło], [w:] *Wielki słownik francusko-polski*, t. 1, A–L, oprac. S. Ciesielska-Borkowska i in., Warszawa 2003, s. 749.

¹⁰ Tamże.

¹¹ E. et G. de Goncourt, *Renée Mauperin*, illustrations d'après les aquarelles de H. Morin, Paris 1905, s. 17.

J'allais sous le ciel, Muse! et j'étais ton féal;
Oh! là là! que d'amours splendides j'ai rêvées!

Mon unique culotte avait un large trou.
– Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
– Mes étoiles au ciel avaient un doux fro u - fro u¹².

Et je les écoutais, assis au bord des routes,
Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
De rosée à mon front, comme un vin de vigueur;

Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
Comme des lyres, je tirais des élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur!¹³

I w przekładzie Juliana Tuwima (z roku 1921):

Włączyłem się – z rękoma w podartych kieszeniach,
W bluzie, co już nieziemską prawie była bluzą
Szedłem pod niebiosami, wierny ci, o Muzo!
Oh! la la! co za miłość roilem w marzeniach!

Szeroką dziurę miały me jedyne portki,
W drodze, pędrak-marzyciel, układałem wiersze,
Na Wielkiej Niedźwiedzicy miałem swą oberżę,
A od mych gwiazd na niebie płynął szeleś s ł o d k i.

Słuchałem gwiazd w te dobre wieczory wrześnieowe,
Siedząc na skraju drogi, i czułem, że głowę,
Jak mocne wino, rosa kroplista mi zrasza.

Lub gdy w krąg fantastycznych cieni rosły tłumy
– Jak gdybym lirę trącał, wyciągałem gumy,
(Stopę mając przy sercu), z zdartego kamasza

[wyróż. – K.K.K.]¹⁴.

¹² J.A. Rimbaud, *Ma bohème (Fantaisie)*, [w:] tegoż, *Œuvres complètes*, éd. établie par A. Guyaux, avec la collaboration d'A. Cervoni, Paris 2009, s. 106. W tym miejscu w najnowszym wydaniu krytycznym pojawia się przypis, odsyłający do noty na końcu tomu: *frou-frou* = „Onomatopée, attestée en 1738, associée au «bruit de soie de l'élégance» (Edmond et Jules de Goncourt, *Renée Mauperin*, 1864), popularisée par la comédie d'Henri Meilhac et de Ludovic Halévy (*Froufrou*, créée au théâtre du Gymnase, à Paris, le 30 octobre 1869); l'exemplaire de la *Grammaire nationale* de Bescherelle, utilisé et annoté par la famille Rimbaud et peut-être par Rimbaud lui-même, porte une note manuscrite évoquant «le frou-frou de rouet» (cat. *Du vente Lucien-Graux*, 20–21 mars 1957, no 106)».

¹³ Tamże, s. 106.

¹⁴ J.A. Rimbaud, *Dzieła wszystkie*, t. 1, *Poezje*, tłum., red. J. Iwaszkiewicz, J. Tuwim, Warszawa 1921, s. 26.

(Zaraz potem pojawi się „but w butonierce” Brunona Jasieńskiego z tomu pod takim właśnie tytułem, wydanego w tym samym roku, co Tuwimowe spolszczenie *Mojej bohemy*; to zresztą wyjaśnia wyznanie autora *Kwiatów polskich*: „byłem ja pierwszym w Polsce futurystą”, tłumaczącym wszak najpierw Rimbauda – pierwszego w ogóle futurystę; tę dygresję dodaję parentetycznie, na prawach dygresji, z czystej filologicznej radości).

Następnie słowo wędruje do powieści Lwa Tołstoja. W *Annie Kareninie* staje się imieniem własnym¹⁵. Klacz uwodziciela Anny – hrabiego Aleksego Wrońskiego – nazywa się Frou-Frou; antycypuje ona los bohaterki tytułowej (ta, jak wiemy, zginie samobójczą śmiercią pod kołami pociągu), gdy jeździec łamie zwierzęciu kark podczas wyścigu, który z trybun obserwuje Karenina. Zacytuję krótką historię namiętności Wrońskiego do Frou-Frou¹⁶. Spośród czterech polskich przekładów, wybrałam ten pióra Aleksandra Wata:

Prócz zajęć służbowych i towarzyskich, Wroński zajmował się jeszcze końmi, których był ogromnym amatorem. W tym roku miały się odbyć wyścigi oficerskie z przeszkodami. Wroński zaciągnął się, kupił rasową klacz angielską, i, mimo miłości, namiętnie choć i powściągliwie przygotowywał się do wyścigów. Obie te namiętności nie przeszkadzały sobie nawzajem. Potrzebne mu było jakiegokolwiek zajęcia, i jakaś pasja, niezależna od miłości, w której znalazłby wytchnienie od zbyt przejmujących wrażeń¹⁷.

Anglik, trenujący klacz, odradza Wrońskiemu jazdę próbną, gdy ten przyszedł obejrzyć zwierzę (kupił je, a jeszcze nie miał czasu poznać), („włożyłem kaganiec, więc się niecierpliwi. Lepiej nie wchodzić do stajni, to konia drażni”¹⁸). Trudno nie czytać sytuacji klaczy analogicznie do sytuacji Anny:

Wewnątrz, przestępując z nogi na nogę na świeżej słomie, stała z kagańcem na pysku kara klacz. Wroński ogarnął okiem postać swego ulubionego wierzchowca. Frou-Frou była klaczą średniego wzrostu i w budowie miała pewne wady. Kości miała cienkie, choć klatka piersiowa była dość wystająca, pierś jednak sama była wąska. Zad miała trochę obwisły, nogi przednie, a jeszcze bardziej tylne, nieco krzywe. Mięśnie tylnych i przednich nóg nie były zbyt silnie rozwinięte, lecz za to krzyż był bardzo szeroki, co szczególnie obecnie uderzało, gdyż koń był dobrze utrzymany i miał brzuch ściągnięty poprzęgiem. Poniżej kolan kości nóg Frou-Frou wydawały się niegrubsze niż palec, gdy patrzyło się z przodu, za to z boku wyglądały nadzwyczaj szeroko. Cała prócz żeber była jak gdyby ściśnięta z boków i wyciągnięta z głębi. Miała jednak zaletę, która kazała zapomnieć o wszystkich usterkach, mianowicie krew, tę krew, która, jak powiadają Angolicy, mówi sama za siebie. Wydatne mięśnie, widoczne pod siatką żył, rozciągniętą w cienkiej ruchomej i gładkiej jak

¹⁵ Powieść hrabiego Tołstoja, wydana w oryginale w roku 1877, jest dostępna po polsku w czterech przekładach: Jana Wołowskiego (1898–1900), Aleksandra Wata (1929) i – najczęściej wznawianym – Kazimierzy Iłakowiczówny (1952). Najnowszy przekład ukazał się w 2023 roku – jego autorem jest Jan Cichocki.

¹⁶ Napomyka o niej też Ewa Kraskowska w szkicu *Uszy Karenina, paznokcie Hryniewicza*, „Forum Poetyki” 2022, nr 30, s. 88–97.

¹⁷ L. Tołstoj, *Anna Karenina. Powieść*, t. 1, tłum. A. Wat, red. J. Tuwim, Kraków 1929, s. 216 – uwspółcześniam pisownię.

¹⁸ Tamże, s. 223.

atłas skórze, wydawały się twarde jak kość. Sucha głowa z wypukłymi, błyszczącymi i wesołymi oczyma, rozszerzała się koło pyska w wystające nozdrza. W całej postaci, a szczególnie w głowie, był pewny siebie, energiczny, a zarazem delikatny wyraz. Była w rodzaju tych zwierząt, które, zdaje się, dlatego tylko nie mówią, że nie pozwala im na to budowa ich ust. Wrońskiemu przynajmniej zdawało się, że klacz rozumie wszystko, co on, patrząc na nią, odczuwa [...]. Lecz im bliżej podchodził, tym bardziej się niepokoiła. Dopiero gdy podszedł do samej głowy, nagle ucichła i mięśnie zadrżały pod cienką delikatną sierścią. Wroński pogłaskał jej mocną szyję, poprawił na czole przerzucone na drugą stronę pasmo grzywy i przysunął twarz do jej rozciągniętych, cienkich jak skrzydła nietoperza, nozdrzy. Frou-Frou dźwięczne wciągnęła i wypuściła powietrze z nozdrzy, drgnęła, strzygnęła uchem i wyciągnęła swą silną czarną wargę ku Wrońskiemu, jak gdyby chciała uchwycić go za rękaw. Lecz, przypomniawszy sobie o kagańcu, wstrząsnęła nim i znów poczęła przedstawiać swe toczące nóżki. [...] Zdenerwowanie konia udzieliło się Wrońskiemu. Czuł, że krew napływa mu do serca, i że chce mu się, jak i klaczy, poruszać się i kąsać: było zarazem strasznie i wesoło¹⁹.

Następuje wyścig: Frou-Frou, mimo lekkiego falstartu, wychodzi na prowadzenie. Kiedy klacz bierze ostatnią przeszkodę i rozlegają się brawa („O cudna», pomyślał o Frou-Frou”), a jeździec jest już pewien zwycięstwa, nadchodzi nieszczeście, które niejako odzwierciedla wątek relacji Anny i Aleksego (kochanków) – od miłosnego spełnienia przez wszystkie następne zdarzenia aż do śmierci Kareniny:

Wiedział, że koń już biegnie ostatkami sił: nie tylko szyja i plecy Frou-Frou były wilgotne, lecz i na grzywie, na głowie, na ostrych uszach pot występował kroplami, a oddech był krótki i świszający. Lecz Wroński wiedział, że sił tych starczy na pozostałe dwieście sążni. Miarkował, że Frou-Frou przyspieszała znacznie biegu z tego, że czuł się bliżej ziemi i że ruchy konia stały się szczególnie miękkie. Rów przebyła, jak gdyby nie spostrzegając go. Przeleciała nad nim jak ptak; w tej samej jednak chwili Wroński z przerażeniem poczuł, że on sam nie wytrzymał za ruchem konia i że uczynił, nie zdając sobie sprawy, w jaki sposób, fałszywy niewybaczalny ruch, w chwili gdy opuszczał się na siodło. Położenie jego zmieniło się naraz, i Wroński pojął, że zaszło coś strasznego. [...] Wroński dotykał jedną nogą ziemi, i koń padał mu na tę nogę. Ledwo Wroński zdążył poprawić nogę, Frou-Frou runęła na bok, ciężko chrapiąc i starając się na próżno stanąć na nogi; zadłotała na piasku jak postrzelony ptak. Fałszywy ruch Wrońskiego złamał jej kość pachową. Lecz Wroński zrozumiał to dopiero później. [...] przed nim, ciężko oddychając, leży Frou-Frou i, przegiąwszy głowę, patrzy nań swymi pięknymi oczyma. Wroński, wciąż jeszcze nie rozumiejąc sytuacji, ciągnął konia za uzdę. Frou-Frou znowu zaczęła bić się na ziemi, jak ryba. [...] Nadomiar nieszczęścia Wroński czuł, że nic mu się nie stało. Frou-Frou miała krzyż złamany, postanowiono więc ją zastrzelić [wyróż. – K.K.K.]²⁰.

Frou-frou oznaczało pierwotnie – przypomnę – wabik na ptaki, naśladujący szelest ich skrzydeł. Przeprowadzając nad przeszkodą Frou-Frou (jak ptak) zostaje zwabiona w pułapkę własnego losu (jej agonia – rzuca się jak ryba – ewokuje ptaka, któremu pułapka złamała skrzydła, kręgosłup). To los Anny Kareniny, „istoty głębokiej, obdarzonej wielkim poczuciem moralnym” – już po tym, jak oddaje się

¹⁹ Tamże, s. 224–226.

²⁰ Tamże, s. 246–247. Odnosny fragment w oryginale: Л.П. ТОЛСТОЙ, Анна Каренина. Роман в восьми частях, Москва 1952, s. 192–213.

Wrońskiemu – „lekkoduchowi”²¹, i czuje, że umiera. Rzeczywista śmierć jest tylko kwestią czasu i bólu (Frou-Frou cierpi krócej, dobita).

Ostatnim²² – znanym mi – aktem poetyckiej lektury owego znaczącego drobiazgu, jakim jest *frou-frou*, pozostaje wiersz Anny Piwkowskiej, pod takim właśnie tytułem, z tomu *Farbiarka* (2009, datowany: 6 sierpnia 2007):

Kup różowe mieczyki, jest przecież młoda,
powiedziała dzisiaj rano moja matka.
A więc jesteś czy byłaś?
Na cmentarzu, w pogodny dzień sierpnia czujemy, że jesteś,
że tylko wróciłaś z Wilna kilka dni później
niż twoja siostra i twoi mali synkowie:
Tunio, Kubuś i Krzyś. Tunio śmieje się
jak wtedy, gdy zawiązywałaś mu oczy
i kazałaś zgadywać zapachy: pomarańczy,
cytryny, miętowych cukierków i czekolady.
Ma cztery lata i wesoło powtarza:
moja mama umarła na śmierć.
Umarłaś na śmierć, ale jesteś.
Zakładam na twój pogrzeb białą spódnicę.
Jest piękny poranek i sięgam po przypadkową książkę,
żeby nie myśleć o tym, jak lubiałaś poranki:
ten moment kiedy zaczynał się dzień
i wszystkie niespodzianki, a także drobne,
dobrze znane przyjemności, były jeszcze przed tobą.
Poranna kawa, zapach prasowanej spódnicy, słońce lub deszcz.
Otwieram książkę i trafiam na opis fatalnego wyścigu,
Kiedy Wroński złamał kark swojej cudownej Frou-Frou.
Głupi przypadek, zbyt gwałtowny ruch, przeznaczenie?
Czy już wtedy kiedy Frou-Frou brała kolejne przeszkody,
siedząca na widowni Anna leżała pod kołami pociągu?
Czułość Wrońskiego dla Frou-Frou rosła i rosła.
O moja cudna, szeptał, moja śliczna, a koń bez wysiłku mknął dalej.
Do jakiego momentu może bezkarnie rosnąć nasza radość?
W końcu Nemezis przycina nitkę powodzeniu
i dlatego lepiej ukrywać swoje szczęście.
Czy otrzymujemy znaki, tylko nie umiemy ich czytać?
Jak dawno i w jaką nieskończoność odeszli od nas bogowie,
skoro twój krzyk pierwszej nocy na Litwie nie zawrócił was z drogi?
I nagle czuję, że cała zgroza świata jest tym samym:
Frou-Frou skacze, Anna biegnie, Twój rower się przewraca

6 sierpnia 2007²³.

²¹ Określenia odnoszące się do Anny i do Wrońskiego cyt. za: V. Nabokov, *Anna Karenina...*, s. 195. Nabokov słusznie stwierdził, iż Anna zakochuje się we Wrońskim „śmiertelnie”.

²² Przedtem zatytułował tak swą powieść Cecil Saint-Laurent, *Frou-frou*, Paris 1955.

²³ A. Piwkowska, *Frou-Frou*, [w:] tejże, *Farbiarka*, Kraków 2009, s. 21–22.

Zakończenie, czyli szczegół wędrujący

„Czy metaforę można zobaczyć?”²⁴ – pytał w znanym szkicu Mieczysław Porębski. Czy modę można usłyszeć? Czy szelest jedwabiu (ulotność) może być słyszany inaczej niż niknący oddech klaczy, lekkość przewracającego się roweru, rwanie się sukni, którą Anna Karenina próbuje wydostać spod kół pociągu (wiemy, że w ostatniej chwili chciała uciec, chciała żyć)? Szczegół jako domena mody i jako esencja filologii spotykają się w prowadzonym tu śledztwie najciekawiej, może nawet najpiękniej. Raz usłyszany szelest jedwabiu wędruje w tym samym brzmieniu przez teksty kultury, uwodzi, powraca, metamorficzny i jedyny. Jest w języku i poza językami, jest synestezyczny i abstrahuje od twardej semantyki. Czegoż chcieć więcej? To te rzadkie chwile w naszym życiu, gdy pomysł, by coś napisać, raczej się słyszy niż widzi, a jednak widzi się go jasno w zachwyceniu...

We wstępie do *Modlitwy o słowa* Sergieja Awierincewa, Wiktor Woroszyński pisał, cytując hasło z siódmego tomu *Encyklopedii Literackiej* (Moskwa 1972), autorstwa młodego jeszcze wówczas Awierincewa:

FILOLOGIA (z greckiego, miłość słowa) – wspólnota dyscyplin humanistycznych, badających historię i tłumaczących istotę kultury duchowej ludzkości za pomocą analizy językowej i stylistycznej tekstów pisanych. Tekst w całokształcie swoich aspektów wewnętrznych i powiązań zewnętrznych stanowi tę wyjściową realność, która dana jest filologii i istotna dla niej. [...] Należy do niej cały świat człowieka, ale świat zorganizowany wokół tekstu i oglądany poprzez tekst. W ten sposób struktura wewnętrzna filologii od początku okazuje się dwubiegunowa. Na jednym biegunie – najskromniejsza służba „przy tekście”, obcowanie z nim sam na sam, uważne nachylenie się nad tekstem, rozpatrywanie tekstu z najbliższego dystansu, nie zezwalające na odejście od jego konkretności; na drugim biegunie – uniwersalność, której granic niepodobna ustalić. [...] Jednym z głównych zadań człowieka jest zrozumienie drugiego człowieka, bez przerabiania go na poddający się „wyliczeniu” przedmiot bądź też na odzwierciedlenie własnych emocji. Zadanie to stoi też przed każdym człowiekiem z osobna, ale także przed każdą epoką, przed całą ludzkością. Filologia jest służbą na rzecz zrozumienia i pomocą w wykonaniu tego zadania²⁵.

Jako filologowie i filolożki jesteśmy zakładnikami szczegółu, jego znaczenia²⁶. Syntezę napisze za nas (za jakiś czas) któryś z rodzajów sztucznej inteligencji. Tego, co robimy, śledząc losy drobiazgu i jego metamorfoz – nie zrobi za nas nikt.

²⁴ M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 6(54), s. 61–78.

²⁵ W. Woroszyński, *O Sergiuszu Awierincewie*, [w:] S. Awierincew, *Modlitwa o słowa. Wiersze*, wyb., tłum., przedm. W. Woroszyński, pośl. J. Salij, Poznań 1995, s. 9–10.

²⁶ Zob. H. Krall, *Szczegóły znaczące*, wstęp M. Szczygieł, Kraków 2022, s. 163–164: „W Warszawie zanosłam jej [Hannie Puławskiej, bohaterce fragmentu *A musimy wiedzieć?* – dop. K.K.K.] trochę srebrnego złomu. Kupiłam go na wadze w Samarkandzie. (Sprzedawca spytał, skąd jestem. Gdzie to? – zainteresował się. – Między Niemcami i Rosją. – Zastanowił się i potrząsnął głową. – To niemożliwe, tam nie ma miejsca na nic. – To prawda – zgodziłam się – i stamtąd właśnie jestem)”. Polska jawi się tu jako szczegół znaczący, a jednocześnie swoiste *frou-frou* geografii rzeczywistej i imaginatywnej.

Widzę i słyszę *frou-frou* jako słowo o ogromnym potencjale, słowo *par excellence* francuskie, takie, którego nie da się przetłumaczyć (podobne w tym do *esprit* czy samego *par excellence*). Kwintesencją jego semantyki jest czar, urok, zawsze pełen niepokoju, czasami wolnościowy (Rimbaud), lecz częściej zniewalający, a w skrajnych sytuacjach – śmiertelności (Tolstoj, Piwkowska).

Postrzegam – dalej – *frou-frou* jako tekst kultury (semiotycznie, a co za tym idzie – intersemiotycznie), lecz także, a może przede wszystkim, jako szczegół znaczący; obserwuję, jak ze słowa pisanego minuskułą zyskuje rangę imienia własnego (u Tolstoja, potem u Piwkowskiej), pisanego majuskułą (określenie łacińskie – *nomen proprium* – byłoby tu jeszcze trafniejsze; tragedia zaczyna się, gdy słowo z języka francuskiego przechodzi do rosyjskiego: przedtem było frywolne, teraz staje się zwierzęcym i ludzkim losem). Jego przejście od ulotnego i uwodliwego szelestu szlachetnego materiału (być może w jedwabiu pozostaje coś z pracy jedwabnika) i dźwiękonaśladowczego wabika na ptaki (onomatopei, która staje się osobą) – przez świst w dziurawych spodniach poety-cygana, imię klaczy uwodziciela Wrońskiego (której ten złamał kark – jak Annie złamał życie) – aż do kogoś, kto zbyt prędko traci oddech, w środku młodości „umiera na śmierć”; to przejście, ta przemiana (wędrująca powoli w lekturze filologicznej) ma swoje miejsce wspólne. Maleńki klejnot słowny, spinający, niczym niewielka brosza to, co piękne i wanitatywne – jednocześnie. To trwanie w przemijaniu, niemożliwe i niezbędne, może uczciwsze w swej brzmieniowej tautologii niż inna figura przeciwwanitatywna, niż enumeracja. Prawie-nic, które nie pozwala temu, co piękne (czasem szelestowi, czasem oddechowi), zniknąć całkowicie.

Dlatego Vladimir Nabokov, z którym zazwyczaj się zgadzam, nie wie, co mówi, gdy wspomina w odniesieniu do biografii Tolstoja (zwłaszcza jako twórcy *Anny Kareniny* – przypomnę, że bohaterka miała być najpierw stara, brzydka, odrażająca – tak wynika z zapisków diariuszowych pisarza): „Nie znoszę szelestu spódnic, chichotów na korytarzach czasu – i, jeśli chodzi o mnie, żaden biograf nawet przełotnie nie zerknie w głąb mojego życia”²⁷.

Właśnie o szelest spódnic czy sukni chodzi. Metamorfozy tego szelestu czynią literaturę.

BIBLIOGRAFIA

- Dahlmann P., *Nouveau dictionnaire de poche français-polonais*, Berlin 1900.
Goethe J.W., *Cierpienia młodego Wertera*, tłum. L. Staff, Warszawa 1956.
Goncourt E., G. de, *Renée Maupérin*, illustrations d'après les aquarelles de H. Morin, Paris 1905.
Kania I., *Dusza a ubiór*, [w:] tegoż, *Trzy przypisy do naszych czasów*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2023, s. 11–28 (pierwotruk: „Dekada Literacka” 1991, nr 14, s. 1–2; nr 15, s. 2–3).

²⁷ V. Nabokov, *Anna Karenina*..., s. 188.

- Krall H., *Szczegóły znaczące*, wstęp M. Szczygieł, Kraków 2022.
- Kraskowska E., *Uszy Karenina, paznokcie Hryniewicza*, „Forum Poetyki” 2022, nr 30, s. 88–97.
- Larousse de la langue française. Lexis, dir. J. Dubois, éd. J.-P. Mével et al., Paris 1977.
- Nabokov V., *Anna Karenina (1877)*, [w:] tegoż, *Wykłady o literaturze rosyjskiej. Dostojewski, Gogol, Czechow, Gorki, Tołstoj, Turgieniew*, tłum. Z. Batko, oprac., przedm. F. Bowers, Warszawa 2002.
- Piwkowska A., *Frou-Frou*, [w:] tegoż, *Farbiarka*, Kraków 2009, s. 21–22.
- Porębski M., *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 6(54), s. 6–78.
- Rimbaud J.A., *Poezje. Dzieła wszystkie*, t. 1, tłum., red. J. Iwaszkiewicz, J. Tuwim, Warszawa 1921.
- Rimbaud J.A., *Œuvres complètes*, éd. établie par A. Guyaux, avec la collaboration d'A. Cervoni, Paris 2009.
- Saint-Laurent C., *Frou-frou*, Paris 1955.
- ТОЛСТОЙ Л.П., *Анна Каренина. Роман в восьми частях*, Москва 1952.
- Tołstoj L., *Anna Karenina. Powieść*, t. 1, tłum. A. Wat, red. J. Tuwim, Kraków 1929.
- Wielki słownik francusko-polski*, t. 1, A–L, oprac. S. Ciesielska-Borkowska i in., Warszawa 2003.
- Woroszyński W., *O Sergiuszu Awierincewie*, [w:] S. Awierincew, *Modlitwa o słowa. Wiersze*, wyb., tłum., przedm. W. Woroszyński, pośl. J. Salij, Poznań 1995, s. 5–18.

STRESZCZENIE

W tym eseju zajmuje mnie słowo nieprzetłumaczalne, idiom *frou-frou*, i jego przygody w literaturze języka francuskiego (u braci Goncourtów, Jeana Nicolasa Arthura Rimbauda, Guy de Maupassanta), a potem w Europie „mówiącej” po francusku. Interesuje mnie także przekroczenie granic własnej mowy przez tę dźwiękonaśladowczą formułę i zaistnienie w literaturze rosyjskiej (Lew Tołstoj) oraz polskiej (Anna Piwkowska). Ciekawi mnie drobiazg, który współtworzy literaturę, wędrując przez epoki i języki, którego brzmienie tłumaczy się samo (nie domaga się więc przekładu), a znaczenie – rozszerza.

Słowa klucze: Anna Piwkowska, Edmond de Goncourt, filologia *frou-frou*, Guy de Maupassant, Jean Nicolas Arthur Rimbaud, Jules de Goncourt, Lew Tołstoj, semantyka, semiotyka

NOTA O AUTORZE

Katarzyna Kuczyńska-Koschany (ur. 20 grudnia 1970) – profesor tytularna, polonistka, komparatystka, eseistka, poetka. Zajmuje się interpretacją, recepcją poetycką, Zagładą Żydów, esejem, poezją dziecięcą. Autorka książek naukowych: *Rilke poetów polskich* (2004, 2017); *Rycerz i Śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego* (2010, 2015); *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja* (2012); *„Все поэты жиды”. Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady* oraz innych doświadczeń granicznych (2013); *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty* (2016); *Nikt nie widzi dobrze. Eseje* (2018); *Tuwim. Pęknięcie* (2021), *Żydowie polcy, żydowie nasze* (2024). Autorka tomów poetyckich: *Zielony promień* (2006) i *Lania w styczniu* (2022). Edytorka wierszy Anny Pogonowskiej (2018) i Ireny Tuwim (2020). Autorka ponad 300 artykułów naukowych i szkiców. Współautorka podręcznika dla klas maturalnych *Staropolskie korzenie współczesności* (wyróżnienie PAU, 2004). W roku akademickim 2021/2022 koordynowała cykl wykładów pod egidą Otwartej Rzeczypospolitej pt. *Jawne komplety: lektury oddelegowane, lektury orzekające inaczej*. Nagradzana w konkursach: im. Klemensa Szaniawskiego (2002), im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (2006), ZAIKS-u i PEN Clubu (2022). Opiekunka Koła Naukowego Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet” (UAM),

wiceprzewodnicząca Komitetu Nauk o Literaturze PAN, Otwartej Rzeczypospolitej (Rada Programowa), Polskiego PEN Clubu, Rady Naukowej Seminarium Doktorskiego GEOP w Muzeum POLIN, Komisji ds. Przeciwdziałania Dyskryminacji przy Rektor UAM. Adres e-mail: katarzyna.kuczynska-koschany@amu.edu.pl.



Martyna Olejniczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0001-9599-2193

„Światło-zielone trykoty” Tomasza Zana. Funkcja ekscentrycznej garderoby w narracji „rozdziałków”

[...] to serce, które jest przecie mą jedyną dumą, które jedynie jest źródłem wszystkiego, wszelkiej szczęśliwości i wszelkiej niedoli. Ach, to, co ja wiem, może każdy wiedzieć.

– Moje serce mam ja tylko.

J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*¹

[...] zamyka oczy i goni i błogosławi te godziny, które go w omamieniu i w urojone nieszczęścia wprawiły. Ludzie okrzykują go nieszczęśliwym, a on jest nieszczęśliwszym z ludzi...

Tomasz Zan²

Dwuznacznik

W wyniku rozbiorów tereny Księstwa Litewskiego włączono do Imperium Rosyjskiego. W 1803 roku car Aleksander I wyraził zgodę na utworzenie „centrum oświaty na obszarach województw do niedawna jeszcze polskich”³. W ten sposób lokalna Szkoła

¹ J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, tłum. L. Staff, Warszawa 1956, s. 80.

² List T. Zana do M. Puttkamer z 15 [27] marca 1822 roku, *Archiwum filomatów. Część pierwsza. Korespondencja 1815–1823*, t. 4, 1821–1823, wyd. J. Czubek, Kraków 1913, s. 179. Lokalizację pozostałych dokumentów, głównie listów, oznaczam dalej skrótem: *Kor. Fil.*, poszczególne tomy: 1 (1815–1820), 2 (1820), 3 (1820–1821), 4 (1821–1823), 5 (1823), wskazując, posługując się liczbami 1–5.

³ D. Beauvois, *Szkolnictwo polskie na ziemiach litewsko-ruskich 1803–1832*, t. 1, Uniwersytet Wileński, tłum. I. Kania, Lublin 1991, s. 21.

Główna przekształciła się w carski uniwersytet pod patronatem kuratora księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, a Wilno stało się nowoczesnym ośrodkiem kulturalno-naukowym.

Nic więc dziwnego, że w latach 20. XIX stulecia „Miasto było ludne, świetne, zamożne, ożywione teatrami, koncertami, balami i obiadami”⁴. Choć przywołany obraz rozwijającej się towarzysko i artystycznie metropolii pojawia się we wspomnieniach Gabrieli z Güntherów Puzyniny – zamożnej arystokratki – podobne relacje można odnaleźć w pamiętnikach byłych studentów, którzy w okresie nauki odkładali część otrzymywanych od rodziców pieniędzy na bilety do teatru⁵. Wileńskie kasyna, bale kostiumowe czy koncerty stały się również istotnym tematem korespondencji członków Towarzystwa Filomatów w latach 1815–1823.

Opisy wieczornych zabaw zajmują ważne miejsce w listach Tomasza Zana. „Byłem wczora[j] na balu u książąt Czetwertyńskich – oznajmił Marii [Maryli – dop. M.O.] Puttkamer pod koniec lutego 1823 roku – do 200 osób płci obojej znajdowało się. Kobiety przepyszenie były ustrojone; perły, kanaki, strusie pióra, atłasy; panny – drogie kamienie i róże”⁶. Innym razem zauważył, że „wszystkie materie do strojów muszą być zagraniczne”⁷. Zan informował adresatkę listu o tym, w co ubierali się przedstawiciele wileńskiej socjety, wspominał m.in. o wymaganiach gospodarzy względem kostiumów, a także o zmyślnych elementach garderoby, dzięki którym wygląd panien zwracał jego uwagę. „Ja sobie, jak wiadomo, jestem zimniejszy widz świata, nie przeto jednakże, iżby przyjemnego wrażenia nie robiły dobroć i piękność”⁸. Wynika z tego, że autor listu był świadom konwenansów i aktualnych trendów. Poza tym jego komentarze nie są pozbawione krytycznej refleksji nad otaczającą go rzeczywistością⁹.

Korespondent hrabiny Puttkamer był też ciekaw opinii innych na swój temat, dlatego prosił o uwagi najbliższych znajomych. Chciał na ich podstawie napisać „rozdZIAŁEK” – fabularyzowaną opowieść, w której odgrywałyby rolę głównego bohatera. Potrzeba dystansu, zmiana perspektywy miały u Zana związek z literaturą. „Rozdziałki” bywały zaś „przysmakiem dla przyjaciół”¹⁰. Tym razem filomata zrezygnował jednak ze swoich pisarskich zamiarów. Prawdopodobnie obawiał

⁴ G. Puzynina [z Güntherów], *W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1843*, oprac. A. Czartkowski, H. Mościcki, Chotomów 1988, s. 37.

⁵ M. Witkowski, *Wileńskie „godziny teatrowe”*, [w:] tegoż, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971, s. 53–85.

⁶ List T. Zana do M. Puttkamer z 28 lutego [12 marca] 1823 roku, *Kor. Fil.*, 5, s. 103.

⁷ List T. Zana do M. Puttkamer z 18 lutego [2 marca] 1823 roku, *Kor. Fil.*, 5, s. 73.

⁸ List T. Zana do M. Puttkamer z 22 lutego [5 marca] 1823 roku, *Kor. Fil.*, 5, s. 85.

⁹ Świadczy o tym wypowiedź filomaty dotycząca balu kostiumowego u Łopacińskich [Józefa i Doroty – dop. M.O.]: „Takie stroje kosztowne [w]cale nie zgadzają się z niedolą uciśnionego kraju [...]” – zob. list T. Zana do M. Puttkamer z 18 lutego [2 marca] 1823 roku, *Kor. Fil.*, 5, s. 73.

¹⁰ List T. Zana do M. i J. Wereszczaków z 31 października [12 listopada] 1820 roku, *Kor. Fil.*, 2, s. 417.

się zbyt surowych osądów¹¹, braku zrozumienia potencjalnych czytelników. Jeśli więc „moda coraz śmielej wkracza w różne przestrzenie”¹², uwzględniając kwestie, takie jak np. strój, zabawy towarzyskie czy nowinki literackie, może szczerzy „rozdziałek” o sobie – próba autorewizji – nie sprostaby oczekiwaniom odbiorców nastawionych na rozrywkę, byłby „zgoła niefortunnie założonym ubraniem”¹³?

Ignacy Domeyko pisał o Zanie: „Zawsze wesoły, wypogodzonej twarzy, żartobliwy, lubił płeć piękną, niewinną, a był bardzo przykładny w obejściu się z nią; estetyczny, miłosny [...] nie cierpiał rozpustnych”¹⁴. Taki portret Arcypromienistego wynika również z jego poezji okolicznościowej – zwłaszcza z trioletów – krótkich liryków improwizowanych lub pisanych „szybko i mimochodem”¹⁵, którymi bawił wileńskich znajomych podczas uroczystych obiadów czy balów kostiumowych. Filomacki – według Tomasza Jędrzejewskiego – odpowiednik Antoine’a Watteau potrafił zwykle zadowolić publiczność sposobem bycia i wymową: „[...] kiedy mówią: «Jedź» – jadę, «Pisz» – piszę, «Bądź wesoły» – śpiewam”¹⁶ – notował Zan w liście do Jana Czeczota. Odstępstwo od normy, do której przywykli uczestnicy wieczornych rautów w towarzystwie filomaty, mogłoby spotkać się z ich dezaprobatą i stać się przyczyną prześmiewczych komentarzy. Na uwagę zasługuje opisany przez Ottona Śliźnia incydent w czasie jednej z maskarad:

Raz przez moją niebaczność brzydko się panu Tomaszowi naraziłem. Gdy on w czarnym fraku i w światło-zielonych trykotach (jak wówczas noszono) bawił płeć piękną wyliczaniem znaczenia kolorów; mnie zielone jego trykoty podały na myśl pewien dwuznacznik i jak z pilnego interesu wyszeptalem mu go do ucha. Postrzegłszy raptowną, cierpką zmianę jego twarzy, przypomniałem po czasie, że cnota nad cnotami trzymać język za zębami; popsułem mu humor na cały wieczór, odszedł do siebie wcześniej, jak zwykle, a przy rozbieraniu się nieszczęśliwie trykoty lokajowi darował [wyróż. – M.O.]¹⁷.

Mimo to Zan nie popełnił *faux pas*, ponieważ ten rodzaj stroju był stosowny do okoliczności – jak podaje Stanisław Morawski – „Wszyscy w ogóle musieli być na

¹¹ Zan bał się szczególnie opinii Adama Mickiewicza – zob. list T. Zana do M. Puttkamer z 28 lutego [12 marca] 1823 roku, *Kor. Fil.*, 5, s. 104.

¹² T. Jędrzejewski, *Moda i literatura w „Warszawianinie” i „Kurierze dla Płci Piękiej” na tle żurnali europejskich początku XIX wieku*, [w:] *W kręgu prasy dawnej i współczesnej. Wybrane problemy*, t. 1, red. J. Kowal, M. Patro-Kucab, P. Podolska, Rzeszów 2021, s. 64.

¹³ Tamże.

¹⁴ I. Domeyko, *Filomaci i Filareci*, [w:] *Z filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1816–1824*, wyd. H. Mościcki, Warszawa 1924, s. 80–81.

¹⁵ T. Jędrzejewski, *Błądzący atrament. Polskie rokoko literackie lat 1795–1830 na tle europejskim*, Warszawa 2022, s. 266.

¹⁶ List T. Zana do J. Czeczota z 25 lipca [6 sierpnia] 1821 roku, *Kor. Fil.*, 3, s. 383.

¹⁷ O. Śliźnia, *Z pamiętnika*, [w:] *Z filareckiego świata*, dz. cyt., s. 122–123.

maskaradzie we frakach”¹⁸. Uwagę młodego filarety zwrócił kolor dolnej części garderoby przyjaciela, mianowicie „światło-zielone trykoty”. Możliwe, że wspomniany „dwuznacznik”, powód złego nastroju Zana, dotyczył relacji damsko-męskich, wykraczających poza jego koncepcję „idealnej miłości”¹⁹. Tymczasem zieleń wiązała się – być może – z odcieniem rosyjskiego munduru²⁰. Studenci lokalnego uniwersytetu odczuwali bowiem coraz większy nacisk ze strony zaborcy, a „oficer miał w okresie pokojowym sporo wolnego czasu”²¹.

W rozrywkach, np. maskaradach czy koncertach, brali udział przedstawiciele wszystkich warstw społecznych w Wilnie: arystokracja, inteligencja, także władze. Z tego powodu studenci lokalnego uniwersytetu mieli wiele okazji do spotkań z wojskowymi. Można odnotować co najmniej kilka wydarzeń z lat 1822–1823 świadczących o trudnej relacji między młodymi filaretami a grupą rosyjskich oficerów. W pierwszej połowie 1822 roku Czeczot pisał do nieobecnych w Wilnie kolegów o maskaradzie, w tym o zainicjowanej przez Teodora Łozińskiego scenie. Miał on przebrać się za krawca i nieść gwardyjski uniform, a panny za nim wołały: „Daj mundur! Daj mundur!”²². Filomata wspominał też o kłótni Franciszka Uzłowskiego – jak wyjaśnia kuzyn Puttkamerów – z oficerem Tyzenhauzenem, co zakończyło się wyzwaniem na pojedynek i oficjalną degradacją Rosjanina. Ostatnim incydentem, o którym pisał Czeczot, było pobicie chorążego Pelskiego na ulicy Antokolskiej²³. Wśród sześciu osób obecnych wojskowy miał rozpoznać m.in. Tomasza Zana. „Tak tedy walki zacięte powaśniły ostatecznie fraki ze szlifami”²⁴ – innymi słowy – studentów i oficerów.

Ekscentryczna – jak sugerował Ślizień²⁵ – barwa trykotów mogła też nawiązywać do powszechnie znanych rozważań Zana o właściwościach promieni, wszak „bawił płeć piękną wyliczaniem znaczenia kolorów”²⁶. W kwietniu 1822 roku tłumaczył akademickiej komisji: „Czytając *Chemię* JW. Profesora Śniadeckiego, szczególnie rozważaliśmy teorię istot tak zwanych *promienistych* [pisownia

¹⁸ S. Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818–1825)*, oprac., wstęp A. Czartkowski, H. Mościcki, przyp. M. Dernałowicz, Warszawa 1959, s. 403.

¹⁹ T. Jędrzejewski, *Błądzący atrament...*, s. 263.

²⁰ Wymagania dotyczące koloru wojskowych mundurów były regulowane za pomocą carskich ukazów. Zob. np. hr. Arakczajew, *Opisanie mundurów cywilnych gubernialnych*, „Kurier Litewski” 1824, nr 64, s. 1–2.

²¹ L. Bazyłow, *Spółczesność rosyjskie w pierwszej połowie XIX wieku*, Wrocław 1973, s. 260.

²² List J. Czeczota do O. Pietraszkiewicza z 12 [24] marca 1822 roku, *Kor. Fil.*, 4, s. 174; list J. Czeczota do F. Malewskiego z 30 stycznia 1822 roku, [w:] S. Pigoń, *Z dawnego Wilna. Szkice obyczajowe i literackie*, Wilno 1929, s. 46–47.

²³ Zob. *Sprawa Zana i Domeyków z chorążym Pelskim*. Kartka z dziejów Uniwersytetu Wileńskiego, wyd. Z. Bujakowski, Lwów 1913, s. 7.

²⁴ List J. Czeczota do O. Pietraszkiewicza z 12 [24] marca 1822 roku..., s. 174.

²⁵ „[...] pięknej, żywszej zieloności, *verd de pont, verd de dragon* [...]” używano już w modzie staropolskiej, był to jeden z popularniejszych odcieni – zob. Ł. Gołębiowski, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwili obecnych sposobem dykcjonarza ułożone i opisane*, Warszawa 1830, s. 66.

²⁶ O. Ślizień, dz. cyt., s. 122.

oryg. – dop. M.O.] światła, ciepła, elektryczności, magnetyzmu. I tu ze swoimi odkazywałem się myślami. Dowodziłem, że [...] słońce jest basetlą dla oka, jak basetla zwyczajna dla ucha [...]”²⁷. Z kolei młody Ślizień rozpoczął naukę w Wilnie w 1821 roku i również uczęszczał na wykłady z chemii Jędrzeja Śniadeckiego jako słuchacz Wydziału Matematyczno-Fizycznego. Później został przyjęty do Towarzystwa Filaretów, które Zan podzielił według kolorów (Biały, Błękitny, Różowy, Liliowy, Granatowy, Amarantowy, Zielony) na siedem oddziałów²⁸. Być może, pisząc o „światło-zielonych trykotach”, Ślizień miał na myśli nie tyle jaskrawy odcień spodni przyjaciela, ile jego osobowość, wyróżniającą Arcypromienistego jako prezydenta zgromadzenia.

Nie ulega wątpliwości, że podczas opisywanej przez Śliznia maskarady doszło do nieporozumienia. Niezależnie jednak od rzeczywistych skojarzeń filarety, intencje Zana związane z wyborem ubioru zostały źle zinterpretowane. Właśnie to wydarzenie jest, jak się zdaje, powodem porywczej reakcji. Andrzej Banach, autor pracy *O modzie XIX wieku*, podkreślał: „[...] tak strój, jak dzieło sztuki ukazuje często człowieka nie takim, jakim jest naprawdę, lecz takim, jakim chciałby być”²⁹. Decyzja filomaty o włożeniu „światło-zielonych trykotów” nie mogła być zatem pozbawiona autorefleksji, podobnie jak przygotowanie do pisania utworu literackiego, w którym za pierwowzór bohatera można uznać autora. Nie ulega wątpliwości, że zarówno ubranie, jak i fabularyzowane „rozdziałki” przeznaczone dla czytelników odzwierciedlają ekspresję Zana. Widok „światło-zielonych trykotów” mógł zatem sprowokować młodego Śliznia do takiej interpretacji, czego efektem było zaakcentowanie dwuznaczności elementu garderoby kolegi.

Skoro w XIX wieku „sposób ubierania się implikował sposób życia, a nie odwrotnie”³⁰, maskarada filaretów nie mogła być dla Arcypromienistego jedyną okazją do zmanifestowania swojej indywidualności. Potwierdzeniem tego, że forma ubioru, jak forma literacka, wynika z namysłu autora nad własnym „ja” i biografią, są „rozdziałki”, w których „Moda staje się swoistym metajęzykiem”³¹.

²⁷ Zachowano pisownię oryginalną. *Zeznania T. Zana przed komisją śledczą, dotyczące historii majówek studenckich w r. 1820, spisane 1 maja 1822 r.*, [w:] *Promieniści, Filareci i Zorzanie. Dokumenty urzędowe dotyczące towarzystw tajnych na Litwie (1822–27)*, wyd. Z. Wasilewski, Kraków 1896, s. 19. O wpływie promieni na odbiór kolorów przez człowieka Zan pisał również na wygnaniu, prawdopodobnie w 1832 roku. Zob. T. Zan, *Obejrzenie ziemi [i ludzi]*, *Archiwum filomatów. Listy z zesłania*, t. 3, *Krąg Tomasza Zana, Jana Czeczota i Adama Suzina*, zebr., oprac., wstęp Z. Sudolski, Warszawa 1999, s. 104–105.

²⁸ „Każdy fakultet miał swój kolor, a jako z fakultetu fizycznego należałem do grona różowego” – zob. O. Ślizień, dz. cyt., s. 121. Podział towarzystwa na kolory mógł być efektem inspiracji strukturami łóż masoniów. Zan został wprowadzony do masonów wiosną 1821 roku przez Jana Chodźkę. Zob. list F. Malewskiego do A. Mickiewicza z 6–7 [18–19] kwietnia 1821 roku, *Kor. Fil.*, 3, s. 251.

²⁹ A. Banach, *O modzie XIX wieku*, oprac. graf. P. Zembrzusi, Warszawa 1957, s. 12.

³⁰ I. Jarosińska, *Prolog*, [w:] *Moda polska i romantyczna*, oprac. I. Jarosińska, Warszawa 2017, s. 15.

³¹ E. Winiecka, *Pochwała mody. O kontekstach współczesnej refleksji humanistycznej*, [w:] *Mody. Teorie i praktyki*, red. E. Winiecka, Poznań 2018, s. 35.

Świat i miłość

O „rozdziałkach” Tomasza Zana pisano niewiele³². Badacze skupiali uwagę głównie na jego utworach lirycznych³³. Poza tym nazwisko filomaty kojarzone jest przede wszystkim ze śledztwem w sprawie nielegalnych stowarzyszeń młodzieży na Litwie, wszczętym przez Mikołaja Nowosilcowa. Co ciekawe, w obszernym zeznaniu z 28 stycznia 1824 roku, podczas odpowiedzi na pytanie 59, Arcypromienisty musiał wyjaśnić pochodzenie znalezionych u niego dokumentów. Chodziło między innymi o kilkutomowy zbiór „rozdziałków” pt. *Świat i miłość*, który Stanisław Pigoń sto lat później określił jako „autobiograficzną powieść humorystyczną”³⁴. Choć Zan wskazywał przed komisją na żartobliwy charakter swojego dzieła, to wyznał też: „[...] pisemko to daje obraz mnie samego nie w całości, ale tylko ze stron najsłabszych, wystawia mnie jako ciągle usiłującego strony te najsłabsze umocnić”³⁵. Wypowiedź filomaty dowodzi, że inspiracją do napisania „rozdziałków” były jego mniej lub bardziej zmodyfikowane konteksty biograficzne. Zarówno forma, jak i treść tych opowieści wynikały z fascynacji dziełami Laurence’a Sterne’a – zwłaszcza losami Tristrama Shandy, o których czytał najpewniej w języku francuskim³⁶. Sympatia Zana do utworów Anglika nie dziwiła jednak w akademickim środowisku, ponieważ dzielali ją członkowie elitarnego Towarzystwa Szubrawców. W wydawanych przez nich „Wiadomościach Brukowych” publikowali najznamienitsi profesorowie uniwersytetu – Jan i Jędrzej Śniadeccy. Istotne, że autorzy czasopisma „znaleźli gotową już formę w utworach znakomitych satyryków i moralistów angielskich, niemieckich i polskich. Szczególnie prace Addisona, Goltsmitha, Sterna, Swifta były pilnie komentowane”³⁷.

Artykuły przeznaczone do druku w „Wiadomościach Brukowych” musiały jednak spełniać określone wymagania redakcji, tworzone je „w stylu lekkim i zabawnym, czyli szubrawskim”³⁸. Czytelnicy otrzymywali więc „skład wiadomości zebranych na bruku”³⁹ – jak głoszono w *Przemowie do szubrawstwa*. Krytykowano

³² Najdłuższe, liczące nieco ponad dziesięć stron, omówienie „rozdziałków” pochodzi z początku XX wieku (M. Dunajówna, *Tomasz Zan. Lata uniwersyteckie 1815–1824*, Wilno 1933, s. 223–236). „Rozdziałki” stanowią jedną trzecią artykułu wydawcy filomackiej korespondencji – zob. Z. Sudolski, *Zapomniane wartości prozy Tomasza Zana*, „Roczniki Humanistyczne” 1997, t. 45, z. 1, s. 85–89.

³³ Należy wymienić przede wszystkim pracę Mariana Gawalewicza *Poeta promienisty. Z filareckiej twórczości Tomasza Zana*, przedm. A. Kraushar, Warszawa 1911. Studia dotyczące poetyckiego profilu Arcypromienistego zawarł w przypisie T. Jędrzejewski, *Blednący atrament...*, s. 262.

³⁴ S. Pigoń, *Głosy sprzed wieku. Szkice z dziejów procesu filareckiego*, Wilno 1924, s. 108; J. Borowczyk, *Rekonstrukcja procesu filomatów i filaretów 1823–1824. Historia śledztwa przeciw uczestnikom konspiracji studenckich i młodzieżowych w Wilnie oraz Wileńskim Okręgu Naukowym*, Poznań 2003, s. 523.

³⁵ Cyt. za: S. Pigoń, dz. cyt., s. 104.

³⁶ Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 116.

³⁷ J. Bieliński, *Szubrawcy w Wilnie (1817–1822). Zarys historyczny*, Wilno 1910, s. 66.

³⁸ Tamże, s. 46.

³⁹ J. Śniadecki, *Przemowa do szubrawstwa*, [w:] „Wiadomości Brukowe”. Wybór artykułów, wyb., oprac. Z. Skwarczyński, Wrocław 1962, s. 145.

rozrywkowe życie socjety (m.in. hazard, pijaństwo), korupcję urzędników, nadużycia szlachty czy złą sytuację materialną młodych inteligentów⁴⁰. Z tego powodu pod koniec stycznia 1822 roku w „Wiadomościach Brukowych” ukazał się *Rejestr mojej garderoby*. Chociaż w czasopiśmie ukrywano tożsamość autorów, wiadomo było, że tekst napisał Zan. Przegląd studenckiej szafy wydrukowano bowiem jako kolejną część cyklu pt. *Świat i miłość, czyli życie i dzieło moje* w 267. numerze.

Arcypromienisty został oficjalnie przyjęty do grona szubrawców w styczniu 1822 roku – w tym miesiącu publikował w „Wiadomościach Brukowych” dwukrotnie. Najpierw, wraz z przedmową i odautorskim komentarzem na temat znaczenia utworu, ukazał się „rozdziałek” o pracach porządkowych w bibliotece. Fikcyjny służący Zołotucha, bohater opowiadania, znalazł w czytelni rzeczony zbiór pt. *Świat i miłość*⁴¹. W kolejnym numerze czasopisma filomata zamieścił zapowiadany wcześniej dalszy ciąg historii, czyli *Rejestr mojej garderoby*. „Rozdziałek” rozpoczyna spis ubrań i przedmiotów. Na liście widnieją m.in.: „frak z czarnego sukna najmodniejszego”, „kamizelka do stanu frakowego”, majtki, podkładka do chustki, koszule holenderskie, trzy flakony perfum, cztery słoiki pomady, angielskie mydélko i grzebień. Rejestr kończy się stwierdzeniem: „Sądzę przeto, że dosyć dałem dowodów mojej godności, znajomości świata i rozumu”⁴². Biorąc pod uwagę, że „rozdziałek” stanowi jeden z pierwszych artykułów Zana w szubrawskim czasopiśmie, rozważania filomaty na temat wyposażenia biblioteki czy garderoby można powiązać z ustawami uwzględnionymi w związkowym kodeksie. Skoro szubrawca obiecał działać na rzecz poprawy społecznej moralności, powinien przykładowo się prowadzić⁴³. Zan przeniósł więc akcję „rozdziałków” do kwatery studenta, by poświadczyć, że osoba spoza środowiska może spełnić warunki stawiane przez członków towarzystwa.

Omawiany fragment *Świata i miłości* posiada jednak postscriptum: „[...] frak, majtki i kamizelka nie są nowe, lecz podnoszone. Ale zdaje się prawdy i wartości dzieła nie zniżyć”⁴⁴. Arcypromienisty nawiązał do trudnej sytuacji materialnej adeptów uniwersytetu⁴⁵. Brak pieniędzy na porządną strój był także jego problemem, gdyż musiał utrzymywać się samodzielnie⁴⁶. Pisał w liście do Mickiewicza: „Chciałbym z rozdziałkiem kawał życia mego wierszowego wydrukować, mając nadzieję więcej na buty i majtki, jak na sławę zarobić”⁴⁷. Być może wykazany w rejestrze „frak z czarnego sukna najmodniejszego” miał zapewnić autorowi akceptację członków

⁴⁰ J. Bieliński, dz. cyt., s. 69.

⁴¹ Zob. T. Zan, *Świat i miłość, czyli życie i dzieło i moje*, „Wiadomości Brukowe” 1822, nr 266, s. 3–4.

⁴² Tenże, *Świat i miłość...*, „Wiadomości Brukowe” 1822, nr 267, s. 8.

⁴³ Zob. J. Bieliński, dz. cyt., s. 45.

⁴⁴ T. Zan, *Świat i miłość...*, „Wiadomości Brukowe” 1822, nr 267, s. 8.

⁴⁵ Zob. D. Beauvois, dz. cyt., s. 272–320.

⁴⁶ W 1815 roku Zan starał się o miejsce w opłacanym przez rząd seminarium nauczycielskim. Gdy przypało ono Mickiewiczowi, udzielał korepetycji. T. Zan, *Notatki pamiętnikarskie*, [w:] *Z filareckiego świata...*, s. 199–200.

⁴⁷ List T. Zana do A. Mickiewicza z 11 [23] stycznia 1823 roku, *Kor. Fil.*, 5, s. 4.

elitarnego towarzystwa. Strój wyraża pragnienie zdobycia uznania wśród cenionych literatów, ponieważ wszystko, co filomata mógł zaoferować szubrawcom, to dzieło o nim samym⁴⁸.

Autentyczność listu

Obszerny zbiór „rozdziałków”, liczący – według relacji Zana – aż pięć tomów, zaginął w czasie śledztwa przeciwko filaretom. Zaledwie kilka tekstów ukazało się na łamach „Wiadomości Brukowych” i byłby to pewnie jedyny ślad, jaki pozostał po *Świecie i miłości*, gdyby nie prywatna korespondencja filomaty. „Rozdziałki” to znaczący komponent listów Zana od 1820 roku, wyróżniający jego praktykę epistolograficzną na tle obszernego zbioru listów zachowanych i opublikowanych dzięki związkowemu archiwum.

Warto podkreślić, że dzieła przeznaczone do publikacji poruszały kwestie, które spotykały się ze społeczną aprobatą jako namysł nad koniecznością przeprowadzenia reformy. Zan, w roli głównego bohatera, reprezentował grupę młodych inteligentów i utożsamiał się z jej problemami. W związku z tym decyzja autora dotycząca treści utworu musiała być w pewnym stopniu podyktowana chęcią pozyskania i zjednania sobie czytelników. Natomiast listy „[...] funkcjonowały w obiegu nieoficjalnym, stanowiły dokumenty prywatne, a nie literaturę oddziałującą publicznie”⁴⁹. Były one adresowane do konkretnej osoby, często bliskiej, dlatego ich temat dotyczył codziennego życia nadawcy, a nie spraw ogółu. Danuta Lalak zauważyła, że „[...] tym, co wyznacza wartość listów jako materiałów autobiograficznych, jest ich autentyczność”⁵⁰. Z tej perspektywy narracja umożliwia wgląd w wewnętrzny świat epistologa.

Jeśli przyjąć założenie, że list „ma charakter podmiotowy i subiektywny”⁵¹, to tym istotniejsze stają się środki, za pośrednictwem których piszący chce wyrazić swój komunikat. W liście do Mickiewicza, datowanym na 12 kwietnia 1820 roku, Zan opisał swój wygląd, zwracając uwagę na elementy garderoby:

Onegdaj przyszedłem do Łabowskich, powiedziano: „Proszę siedzieć”. – Dziękuję. – Onegdaj (bo wczoraj niedziela), uważ sobie, musiałem ode drzwi się wrócić dlatego, że aż ledwo w sieni przypo-

⁴⁸ Na uwagę zasługuje charakterystyka biografii Antoniego Malczewskiego w ujęciu Kazimierza Władysława Wójcickiego. Badacz dotarł do urzędowych rejestrów związanych z licytacją przedmiotów należących do zmarłego poety. Wykorzystanie przez biografa rejestrów – podobnie jak w przypadku Zana – miało „przybliżyć obraz nędzy”. Z. Dambek-Giallelis, *Dziwne kształty życia. Studia i szkice z dziejów biografistyki polskiej połowy XIX wieku*, Poznań 2019, s. 68–69.

⁴⁹ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 8.

⁵⁰ D. Lalak, *List – funkcje i potencjał biograficzny*, [w:] D. Lalak, A. Ostaszewska, *Źródła do badań biograficznych. Listy. Dzienniki. Pamiętniki. Błogi. Materiały wizualne*, Warszawa 2016, s. 30.

⁵¹ A. Ciałek, *Nowa teoria listu*, Kraków 2019, s. 82.

mniałem, iżem się nie ogolił i fraka nie włożył, a w surducie starym szedł, którym w przedpokoju zrzucić chciał. Nie włożyłem, nie ogoliłem się, chociaż mi Jarosz mocno nieco wprzód to zalecał⁵².

Choć adresat Arcypromienistego sam wielokrotnie miał kłopot ze starym ubraniem, czego przyczyną był brak pieniędzy⁵³, wyznanie przyjaciela mogło wywołać u niego zdumienie. Z treści listu wynika, że Zan celowo nie zadbał o porządną stój i schludny wygląd, mimo że radził mu to Jarosz, czyli Franciszek Malewski. Młodych łączyły studenckie doświadczenia i braterskie uczucia, poza tym wszyscy trzej współtworzyli powołane do życia w 1817 roku Towarzystwo Filomatów. Organizację związku – podobnie jak w przypadku szubrawców – regulowały ustawy. Założenia ideowe filomatów bazowały na „prawie natury” w ujęciu Jeana-Jacques’a Rousseau. Kładli również nacisk na wychowanie „[...] wierząc w te oszałamiające możliwości doskonalenia człowieka i «moralnego na świat działania»”⁵⁴. Malewski opracował nawet wzór książeczki kwalifikacyjnej, w której znalazły się pytania o sytuację finansową czy rodzinną potencjalnych kandydatów⁵⁵. Skoro więc filomacki rząd dbał o utrzymanie wartości naukowych i etycznych, z pewnością równie ważna musiała być estetyka, czyli godna postawa każdego przedstawiciela.

Źródłem wierności wspólnym postulatom – jak „[...] upatrywanie własnego dobra jedynie w pomyślności ogółu”⁵⁶ – była jednak przyjacielska relacja zaangażowanych. W związku z tym niedzielny strój Zana mógł zostać zinterpretowany jako naruszenie filomackiego protokołu i przejaw zdystansowania wobec grupy. W tej sytuacji świadome odstępstwo od normy może dotyczyć niekonwencjonalnej korespondencji, która zaczęła przybierać formę „rozdziałków”. „Inni do ciebie piszą ważne rzeczy, jakimi ty lubisz się zatrudniać, a ja albo nic albo błahoty” – stwierdził Arcypromienisty w pierwszym zdaniu listu do Mickiewicza⁵⁷.

Podczas gdy filomaci informowali autora *Ballad i romansów* o wileńskich aktualnościach, przeczytanych lekturach i sprawach administracyjnych towarzystwa, Zan skupiał się na pisaniu o sferze emocjonalnej. Jego przywiązanie do detali, wrażliwość na zmienne nastroje i ludzkie słabości czy odczuwana odmienność nie wpisują się w rzeczowy, niemal urzędniczy styl filomackiej korespondencji⁵⁸. „Wyrażane przez podmiot epistolarny oceny, opinie czy wyznania – stwierdziła Anita Catek – mogą

⁵² List T. Zana do A. Mickiewicza z 12 [24] kwietnia 1820 roku, *Kor. Fil.*, 2, s. 27–28.

⁵³ „Już mi wstyd, a zarazem gniew bierze, że dotychczas nie odesłałem za frak pieniędzy. Wydane w czasie choroby kilkanaście rubli przewróciły kalkulację. Prefekt pożycz mi, ale sam teraz nie ma, dlatego czekać muszę. Moje przeznaczenie jest robić długi, na termin nie oddać [...]” – zob. list. A. Mickiewicza do J. Jeżowskiego z 11 [23] czerwca 1820 roku, *Kor. Fil.*, 2, s. 148–149.

⁵⁴ A. Witkowska, *Równieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962, s. 82.

⁵⁵ Zob. List F. Malewskiego do J. Jeżowskiego z 15 [27] sierpnia 1818 roku, *Kor. Fil.*, 1, s. 53.

⁵⁶ *Ustawy [Ogólne] Towarzystwa Filomatycznego Wileńskiego*, [w:] *Archiwum Filomatów. Część druga. Materiały do historii Towarzystwa Filomatów*, wyd. S. Szpotański, S. Pietraszkiewiczówna, Kraków 1921, s. 3.

⁵⁷ List T. Zana do A. Mickiewicza z 12 [24] kwietnia 1820 roku, *Kor. Fil.*, 2, s. 26.

⁵⁸ Zob. A. Sikora, „Aż do najmniejszej kropki”. *O prawie i biurokracji filomatów*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2015, nr 4, s. 95–118.

nawet stać w sprzeczności z obiektywnie ustalonymi faktami”⁵⁹. Wzmianka Zana o starym surducie jest zatem „[...] doskonałym źródłem informacji na temat świata wewnętrznego podmiotu: postaw, przekonań, reakcji na wartości”⁶⁰. Innymi słowy, jest tego podmiotu alegorią, choć „[...] jest czymś koniecznym, aby alegoryczny znak odnosił się do innego znaku, który go poprzedza”⁶¹.

Opisywany w liście do Mickiewicza strój należy do kategorii określonej przez Arcypromienistego jako „nic albo błahoty”. Zaledwie pół roku wcześniej – w październiku 1819 roku – rząd Towarzystwa Filomatów wystosował wobec Zana wotum nieufności. Miał on wnosić o zliberalizowanie kryteriów przyjmowania nowych członków. Malewski przestrzegał wtedy pozostałych filomatów, by nie pokazywali autorowi „rozdziaków” listów od Mickiewicza⁶². Tymczasem Zan skarżył się pociec: „Nie wierz nikomu; co ktokolwiek na mnie pisze, wszystko kłamstwo, szkalowanie...”⁶³. Przegrana w sporze z przyjaciółmi poskutkowała poczuciem wyobcowania. Zan, reprezentując opozycyjne stanowisko, jawił się filomatom jako „Zły, pomieszany i kto wie, jaki... jakowy, nijaki”⁶⁴. Jego opinia nie miała znaczenia, była tą „pierwszą błahotą”, „pierwszym nic”, które pozostawiły ślad w podmiocie i dały podstawę alegorii. O ile przyczynę konfliktu między Arcypromienistym a członkami towarzystwa stanowiły w 1819 roku kwestie administracyjne, o tyle wiosną 1820 roku różnica między nimi dotyczyła praktyki pisania. List przypominający „rozdziak” mógł nie spełnić oczekiwań Mickiewicza i pozostałych filomatów. Wzmianka o starym surducie w korespondencji Zana implikuje wizerunek nadawcy-pisarza, doświadczającego odrzucenia, co wynika z wyboru indywidualnej drogi artystycznej.

„Światło-zielone trykoty”, noszone przez Zana podczas jednej z wileńskich maskarad, wywołały u Śliźnia konsternację – „dwuznacznik”. Tymczasem pisarską twórczość Arcypromienistego z lat 1815–1823 również można by określić jako dwuznaczną lub co najmniej nieoczywistą. Z jednej strony filomata układał dla przyjaciół rokokowe wiersze, z drugiej zaś pisał „rozdziaki”, w których snuł refleksje na temat własnej biografii zgodnie z romantycznym postulatem „prawdy przeżycia egzystencjalnego i emocjonalnego”⁶⁵. Z tego powodu kluczowe znaczenie miał też krąg odbiorców – im mniejsza liczba czytelników, tym większe poczucie autorskiej szczerości. Przede wszystkim jednak „rozdziaki” filomaty są przykładem na to, że „styl to język wspólny w jednym czasie dla wszystkich sztuk”⁶⁶, a funkcją nieraz

⁵⁹ A. Catek, *Mosty zamiast barier. Literaturoznawstwo a psychologia – o relacjach i współzależnościach*, Kraków 2024, s. 129.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ P. de Man, *Retoryka czasowości*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 214.

⁶² List F. Malewskiego do A. Mickiewicza z 9 [21] października 1819 roku, *Kor. Fil.*, 1, s. 177.

⁶³ List T. Zana do A. Mickiewicza z 10 [22] października 1819 roku, *Kor. Fil.*, 1, s. 186.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ J. Lyszczyna, *Romantyczna sugestia autobiografizmu tekstu*, [w:] *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007, s. 143.

⁶⁶ A. Banach, dz. cyt., s. 15.

ekscentrycznej formy stroju było „wyrażenie pewnych spraw, inaczej niewypowiedzianych”⁶⁷ – takich jak rozterki jednostki przemilczane przez zbiorowość, którą współtworzy. Późniejsze „rozdziałki” filomaty pokazują, że pragnienie społecznej akceptacji ustąpiło dążeniom do samopoznania. Jak mawiał bohater zacytowanego na wstępie utworu Goethego – „Moje serce mam ja tylko”⁶⁸. Co ciekawe, Zan w jednym z listów do hrabiny Puttkamer wyznał: „[...] zamyślam Wertera tłumaczyć”⁶⁹. Filomata miał zastrzeżenia do przekładu Kazimierza Brodzińskiego oraz nowej, francuskiej wersji⁷⁰. Zwrócił wtedy uwagę, że zmieniono finał dzieła. Czy to jednak nie w zakończeniu powieści dowiadujemy się, że Werter kazał pogrzebać się w swoim ulubionym stroju – niebieskim fraku i żółtej kamizelce?

BIBLIOGRAFIA

- Arkaczajew A., *Opisanie mundurów cywilnych gubernialnych*, „Kurier Litewski” 1824, nr 64, s. 1–2. *Archiwum filomatów. Część druga. Materiały do historii Towarzystwa Filomatów*, wyd. S. Szpotański, S. Pietraszkiewiczówna, Kraków 1921.
- Archiwum filomatów. Część pierwsza. Korespondencja 1815–1823*, t. 1, 1815–1820, t. 2, 1820, t. 3, 1820–1821, t. 4, 1821–1823, t. 5, 1823, wyd. J. Czubek, Kraków 1913.
- Banach A., *O modzie XIX wieku*, oprac. graf. P. Zembruski, Warszawa 1957.
- Bazyłow L., *Spółczesność rosyjskie w pierwszej połowie XIX wieku*, Wrocław 1973.
- Beauvois D., *Szkolnictwo polskie na ziemiach litewsko-ruskich 1803–1832*, t. 1, Uniwersytet Wileński, tłum. I. Kania, Lublin 1991.
- Bieliński J., *Szubrawcy w Wilnie (1817–1822). Zarys historyczny*, Wilno 1910.
- Borowczyk J., *Rekonstrukcja procesu filomatów i filaretów 1823–1824. Historia śledztwa przeciw uczestnikom konspiracji studenckich i młodzieżowych w Wilnie oraz Wileńskim Okręgu Naukowym*, Poznań 2003.
- Całek A., *Mosty zamiast barier. Literaturoznawstwo a psychologia – o relacjach i współzależnościach*, Kraków 2024.
- Całek A., *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.
- Czermińska M., *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987.
- Dambek-Giallelis Z., *Dziwne kształty życia. Studia i szkice z dziejów biografistyki polskiej połowy XIX wieku*, Poznań 2019.
- Domeyko I., *Filomaci i Filareci*, [w:] *Z filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1816–1824*, wyd. H. Mościcki, Warszawa 1924, s. 78–105.
- Dunajówna M., *Tomasz Zan. Lata uniwersyteckie 1815–1824*, Wilno 1933.
- Gawalewicz M., *Poeta promienisty. Z filareckiej twórczości Tomasza Zana*, przedm. A. Kraushar, Warszawa 1911.

⁶⁷ Tamże, s. 47.

⁶⁸ J.W. Goethe, dz. cyt., s. 80.

⁶⁹ List T. Zana do M. Puttkamer z ok. 24 lutego [8 marca] 1822 roku, *Kor. Fil.*, 4, s. 158.

⁷⁰ Warszawskie tłumaczenie Brodzińskiego (1822) omówił dokładnie Konstanty Wojciechowski w pracy *Werter w Polsce*, oprac. Z. Szwejkowski, Lwów–Warszawa–Kraków 1925, s. 94–99. W latach 1776–1858 powstało aż dziewiętnaście przekładów na język francuski. Trudno powiedzieć, czy Zan miał na myśli tłumaczenie, czy jedną z inspirowanych dziełem Goethego powieści określanych przez Wojciechowskiego mianem „werterianów” – zob. tamże, s. 19–20.

- Goethe J.W., *Cierpienia młodego Wertera*, tłum. L. Staff, Warszawa 1956.
- Gołębiowski Ł., *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcjonarza ułożone i opisane*, Warszawa 1830.
- Jędrzejewski T., *Blednący atrament. Polskie rokoko literackie lat 1795–1830 na tle europejskim*, Warszawa 2022.
- Jędrzejewski T., *Moda i literatura w „Warszawianinie” i „Kurierze dla Płci Pięknej” na tle żurnali europejskich początku XIX wieku*, [w:] *W kręgu prasy dawnej i współczesnej. Wybrane problemy*, t. 1, red. J. Kowal, M. Patro-Kucab, P. Podolska, Rzeszów 2021, s. 58–80.
- Lalak D., *List – funkcje i potencjał biograficzny*, [w:] D. Lalak, A. Ostaszewska, *Źródła do badań biograficznych. Listy. Dzienniki. Pamiętniki. Błogi. Materiały wizualne*, Warszawa 2016, s. 19–56.
- Lyszczyna J., *Romantyczna sugestia autobiografizmu tekstu*, [w:] *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007, s. 139–147.
- Moda polska i romantyczna*, oprac. I. Jarosińska, Warszawa 2017.
- Man P. de, *Retoryka czasowości*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 191–241.
- Morawski S., *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818–1825)*, wyd. A. Czartkowski, H. Mościcki, przyp. M. Dernałowicz, Warszawa 1959.
- Pigoń S., *Głosy sprzed wieku. Szkice z dziejów procesu filareckiego*, Wilno 1924.
- Pigoń S., *Z dawnego Wilna. Szkice obyczajowe i literackie*, Wilno 1929.
- Promieniści, Filareci i Zorzanie. Dokumenty urzędowe dotyczące towarzystw tajnych na Litwie (1822–27)*, wyd. Z. Wasilewski, Kraków 1896.
- Puzynina G., *W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1843*, wyd. A. Czartkowski, H. Mościcki, Chotomów 1988.
- Sikora A., „Aż do najmniejszej kropki”. O prawie i biurokracji filomatów, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2015, nr 4, s. 95–118.
- Sinko Z., *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961.
- Sprawa Zana i Domeyków z chorążym Pelskim. Kartka z dziejów Uniwersytetu Wileńskiego*, wyd. Z. Bujakowski, Lwów 1913.
- Sudolski Z., *Zapomniane wartości prozy Tomasza Zana*, „Roczniki Humanistyczne” 1997, t. 45, z. 1, s. 85–98.
- Ślizień O., *Z pamiętnika*, [w:] *Z filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1816–1824*, wyd. H. Mościcki, Warszawa 1924, s. 107–142.
- Śniadecki J., *Przemowa do szubrawstwa*, [w:] „Wiadomości Brukowe”. Wybór artykułów, wyb., oprac. Z. Skwarczyński, Wrocław 1962, s. 143–146.
- Winiecka E., *Pochwała mody. O kontekstach współczesnej refleksji humanistycznej*, [w:] *Mody. Teorie i praktyki*, red. E. Winiecka, Poznań 2018, s. 33–54.
- Witkowska A., *Równieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962.
- Witkowski M., *Wileńskie „godziny teatrowe”*, [w:] tegoż, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971, s. 53–85.
- Wojciechowski K., *Werter w Polsce*, oprac. Z. Szwejkowski, Lwów–Warszawa–Kraków 1925.
- Z filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1816–1824*, wyd. H. Mościcki, Warszawa 1924.
- Zan T., *Notatki pamiętnikarskie*, [w:] *Z filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1816–1824*, wyd. H. Mościcki, Warszawa 1924, s. 181–205.
- Zan T., *Obejrzenie ziemi [i ludzi]*, [w:] *Archiwum filomatów. Listy z zesłania*, t. 3, *Krąg Tomasza Zana, Jana Czeczota i Adama Suzina*, zebrał, oprac., wstęp Z. Sudolski, Warszawa 1999, s. 104–106.
- Zan T., *Świat i miłość, czyli życie i dzieło i moje*, „Wiadomości Brukowe” 1822, nr 266, s. 3–4; nr 267, s. 8.

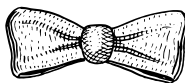
STRESZCZENIE

Tematem artykułu jest komunikacyjna funkcja elementów garderoby w eksperymentalnej prozie Tomasza Zana z okresu wileńskiego. Tytułowe „światło-zielone trykoty” filomaty zostały potraktowane jako punkt wyjścia procesu dekonstrukcji naukowego dyskursu na jego temat. Okazuje się, że niechlujny wygląd staje się istotnym komponentem kilku opowiadań fabularnych, które Zan nazywał „rozdziałkami”, inspirując się praktykami artystycznymi Laurence’a Sterne’a. Częstotliwość pojawiania się motywu ubioru w tekstach Zana skłania do postawienia hipotezy, że wynikająca z opisów ekscentryczność filomaty ma, podobnie jak u Wertera, charakter manifestacyjny. Wyeksponowane w „rozdziałkach” części garderoby filomaty informują czytelników o korpusie wartości i zmianach światopoglądowych ich autora. Dzięki temu sentymentalno-rozrywkowa natura Zana zdaje się pozorna. Lektura „rozdziałków”, polegająca na odczytywaniu figur, odsłania odmienny od dotychczasowego wizerunek prezydenta filaretów.

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, filomaci, listy, rozdziałki, „światło-zielone trykoty”, Tomasz Zan

NOTA O AUTORZE

Martyna Olejniczak – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą romantyzmu, szczególnie powieściopisarstwem Tomasza Zana oraz recepcją twórczości filomatów i filaretów we współczesnym dyskursie naukowym. Publikowała m.in. w „Rocznikach Humanistycznych”, „Pamiętniku Literackim” i „Pracach Literaturoznawczych”. Adres e-mail: martyna.olejniczak@amu.edu.pl.



Małgorzata Sokalska

Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0002-2896-9468

Moda w operze. Kostium w dziełach operowych Stanisława Moniuszki

Ktokolwiek był w magazynie kostiumów teatralnych, a zwłaszcza operowych, ten nie powiąże obrazu wieszaków uginających się pod ciężarem nieco sfatygowanej odzieży z pojęciem mody, prędzej ze składzikiem osobliwości lub rupieciarnią historii. Choć sceny współczesnych teatrów operowych rzadziej goszczą inscenizacje historyzujące, a scenografię i kostiumy tworzą niekiedy uznani projektanci¹, to jednak prawdziwej mody w operze szukać należałoby raczej, kierując wzrok ku widowni niż ku scenie, między udającymi aksamity i gronostaje skrawkami poliestrów i akryli, które mają szansę zaistnieć jeszcze w innej prezentacji, na przykład jako przyodziewek chóru.

Nie sposób przedstawić w najkrótszej nawet formie historii kostiumu operowego, a zarazem trudno ten wątek pominąć. Jedno jest pewne, że do XIX wieku rządziła nim niepodzielnie konwencja oraz wysokość budżetu poszczególnych teatrów. Z jednej zatem strony panowało przekonanie, że strój sceniczny musi odróżniać się od odzieży codziennej, z drugiej zaś, w bardzo kosztownym biznesie operowym oszczędzano tam, gdzie się dało, ubierając w nowe kostiumy, pełne przepychu i dostojności, wyłącznie odtwórców głównych ról, reszcie pozostawiając kreacje gotowe², wykorzystane już w kilku ostatnich spektaklach. Z pewnością nie szczędzono środków, by gwiazdom wokalistyki zapewnić należyty blask, uwypuklić ich

¹ W polskich realiach zdarza się to przede wszystkim w inscenizacjach reżyserowanych przez Mariusza Trelińskiego, a plejada projektantów, których zaprosił do współpracy, obejmuje m.in. Joannę Klimas, Małgorzatę Baczyńską, Macieja Zienia. Zob. M. Sołoduskiewicz, *Sztuka kocha modę, czyli projektanci w operze*, <https://tinyurl.com/yc9hmkfc> (dostęp: 24.08.2023). Trend ten dotyczy także teatru operowego na Zachodzie. Zob. A. Oleszek, *Moda występuje na scenie*, <https://tinyurl.com/mmw575tb> (dostęp: 24.08.2023).

² Dokumentują to inwentarze teatrów. Zob. spis zawartości magazynu kostiumów teatru Drury Lane z 1714 roku: S.J. Jowers, *Costume* [hasło], [w:] *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005329> (dostęp: 31.01.2024).

sceniczną obecność, czemu aż do drugiej połowy XVIII wieku służyły na przykład tak zwane „tonnelety”³, czyli bogato zdobione krótkie spódniczki, rozszerzające się od bioder i opięte na obręczy w kształt przypominający beczułkę (fr. *tonneau* – beczka). Funkcją takiego kostiumu było nadanie postaci większej objętości i tym samym podkreślenie jej znaczenia, w przeciwieństwie do pozostałych, mniej rzucających się w oczy person.

Nie bez wpływu na funkcję i wagę kostiumu operowego pozostawało to, czy i w jakiej formie wpisywał się on w strukturę dzieła: czy stanowił tylko element wystawy teatralnej, czy może brał udział w akcji, co było znacznie ciekawsze. Dobrym przykładem jest wykorzystanie sceniczne kostiumu jako elementu charakteryzującego różnice stanowe między bohaterami (kostium arystokratyczny *versus* kostium pastoralny), ich narodowość (uwielbiane przez cały XVIII wiek kostiumy tureckie), warto zwrócić uwagę także na częste w operach barokowych motywy przebijania jednych postaci za drugie. W operze klasycznej końca XVIII stulecia, na przykład u Wolfganga Amadeusa Mozarta w *Così fan tutte*, *Weselu Figara* oraz *Don Giovannim*, te tradycyjne motywy nabrały nowego oddechu, stając się podstawą dynamicznej akcji scenicznej i wyznaczając nowe zadania aktorskie śpiewakom – by przywołać tylko genialnie rozegraną scenę przebrania pазia Cherubina za pokojówkę w *Weselu Figara*. Fenomen tej roli, napisanej na sopran, zachęca, by wspomnieć także o innym frapującym zjawisku, niepozostającym bez wpływu na warte zbadania sposoby użycia kostiumu w operze, a więc o rolach kastratów⁴. Gdy zabrakło męskich głosów, na które przeznaczone były sopranowe i mezzosopranowe partie herosów, zaczęła się na dobre epoka operowego *cross-dressingu*, czyli ról spodenkowych. Prowadziło to do przyzwolenia na tak specyficzne inscenizacje, jak ta opisana przez Fryderyka Chopina w liście z Paryża do Tytusa Wojciechowskiego, datowanym na 12 grudnia 1831 roku. Oto główne role w *Otelli* Gioachina Rossiniego powierzono dwóm wybitnym, ale szczególnie niezręcznie obsadzonym śpiewaczkom: Wilhelminie Schröder-Devrient jako Desdemonie oraz Marii Malibran jako Otelli. „Malibran mała” – komentował uszczypliwie Chopin – „a Niemka ogromna, zdawało się, że Niemka Otella zadusi. Kosztowna to była reprezentacja, [...] żeby widzieć Malibran czarną i nietęgo w tej roli grającą”⁵.

O kostiumach obu lub może obojga Chopin nie wspomina, ale w 1831 roku (co z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać) były to zapewne czarujące „reprodukcje” malarstwa historycznego, naśladujące w szczegółach modę

³ Zob. V. Issac, *Costumes*, [w:] *The Oxford Handbook of Opera*, ed. H.M. Greenwald, Oxford 2014, s. 558. Definicja *tonneletu*: G. Grant, *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, New York 1982, s. 119–120.

⁴ Zob. m.in. T. Raczekiewicz, *Rozważania o śpiewie kastratów*, Wrocław 2004; C. Herr, *Gesang gegen die „Ordnung der Natur”? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel 2013.

⁵ List F. Chopina do T. Wojciechowskiego z 12 grudnia 1831 roku, [w:] *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 1, 1831–1832, zebr., oprac., koment. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Warszawa 2017, s. 93.

epoki, w której osadzono akcję dzieła. Romantyzm wprowadził bowiem na sceny operowe pełną majestatycznego przepychu antykwaryczną sumiennność inscenizacji rekonstrukcyjnej⁶. W zgodzie z romantycznym historycyzmem odzwierciedlającym się w architekturze, malarstwie i w literaturze, operowi krawcy studiowali źródła, szyli repliki dawnych strojów, olśniewające bogactwem równym oryginałom; na scenie można było wskrzesić każdą epokę⁷. A jeśli ówczesne salony inspirowały się eklektyczną modą historyczną, to kto wie, czy nie większa w tym była zasługa teatru niż bezpośredniej znajomości danych stylów. Łatwiej było kopiować kołnierz *à la* Maria Stuart i bufiasto-rozcięte rękawy aksamitnej sukni cudownie leżącej na Marii Malibran⁸, wykonawczyni głównej roli w operze Gaetana Donizettiego *Maria Stuarda* (1835) niż z oryginalnego portretu szkockiej królowej. Co prawda moda na rękawy nazywane z francuska *gigot*, a po angielsku *leg of mutton* („jagnięce udo”), robiące karierę w strojach biedermeierowskich około 1830 roku, a potem pod koniec XIX wieku⁹, niekoniecznie była prostym naśladownictwem renesansowej linii rękawa, a z pewnością trudno uznać jej rozpowszechnienie wyłącznie za efekt inspiracji operowych rekonstrukcji kostiumów. Są jednak inne, łatwiejsze do udowodnienia przypadki inspiracji sceną operową – takie jak myśliwski zielony stożkowy kapelusik ze ściętą główką i piórkiem, który nie miałby szans na salonach, gdyby nie pierwsza niemiecka opera romantyczna, czyli *Der Freischütz* Carla Marii Webera¹⁰.

Aż do XX wieku kostiumografowie operowi trzymali się z dala od współczesnej garderoby, co zresztą było uzasadnione tematyką dzieł. Nawet jeśli libretto nie było pozbawione aktualnych odniesień, na mocy powszechnej konwencji modyfikowano

⁶ „The Romanticism of the 19th century made antiquarian research fashionable, and by 1815 several books on historical costume had appeared” – zob. S.J. Jowers, dz. cyt.

⁷ Tamże. „By 1850 Her Majesty’s Theatre possessed more than 5000 costumes in stock and the season’s outlay for ‘unmade fabric’ was £1400, according to Shirley Brooks in the *Morning Chronicle* (20 March 1851). He reported that the wardrobe mistress spent considerable time in historical research before making the costumes, and the audiences were ‘shown robes and garments not only in the form the nobles and ladies of olden days wore them, but of materials as rich and costly as theirs’. The ideal was to create an illusion of reality on the stage”.

⁸ Odtwórczyni tytułowej roli w premierze z 30 listopada 1835 roku w mediolańskiej La Scali.

⁹ Szczególnym literackim dowodem popularności bufiastych rękawów rozrastających się nieraz do gigantycznych rozmiarów jest znany fragment powieści *Ania z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery, w którym główna bohaterka otrzymuje upragnioną suknię – z obowiązkowymi rozdętymi rękawami. Zob. L.M. Montgomery, *Ania z Zielonego Wzgórza*, tłum. R. Bernsztatnowa, Lwów 1921, s. 230–231 (rozdział *Mateusz rzecznikiem bufiastych rękawów*).

¹⁰ Sprawa kapelusza jest dość skomplikowana, ponieważ model nazywany przez Francuzów po dziś dzień *chapeau Robin des Bois* („kapelusze Robin Hooda”) funkcjonował równolegle z wieloma innymi formami kapeluszy męskich, a jego nazwa pochodzi od francuskiego przekładu tytułu opery *Der Freischütz*, która została wystawiona 7 grudnia 1822 roku z librettem przerobionym przez Castil-Blaze’a (*Robin des bois, ou Les trois balles: opéra-féerie en trois actes, imité du Freischütz*). W ten sposób niemiecki „wolny strzelec” stał się „Robin Hoodem” i dał nazwę przelotnie modnemu fasonowi kapelusza. Zob. A.J. Greimas, *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d’après les journaux de mode de l’époque*, Paris 2000, s. 32.

czas akcji¹¹, a w dziedzinie stroju scenicznego zwyczajowo sięgano po ten historyczny lub przynajmniej egzotyczny, co w pewnym stopniu odzwierciedlało jeszcze barokową zasadę okazałej zbytkowności i niepowszedniości, niezbędnych atrybutów kostiumu operowego.

Kodeks ubioru operowego jako wystawnego i odświętnego, łatwo dającego się zauważyć na scenie, nadającego koturnowości i patetyczności kreacji aktorskiej, trzeba odnotować jako punkt wyjścia do przeglądu kostiumów operowych i ich funkcji w dziełach Stanisława Moniuszki. Warto sięgnąć po ten przykład, ponieważ można dzięki niemu zbadać modę operową właściwą dla kultury lokalnej, dostrzec świadomą strategię wykorzystania kostiumu w korpusie dzieł operowych jednego kompozytora.

Pierwszym wnioskiem, jaki może nasunąć się w związku z kostiumami oper Moniuszki, jest ten o ich narodowym charakterze. Z wyjątkiem ostatniego dzieła, *Parii*, adaptacji francuskiej tragedii z akcją osadzoną w Indiach, wszystkie ukończone opery Moniuszki rozgrywają się w przestrzeni lokalnej. Dzieje się tak poczynawszy od *Halki* (1848/1858), poprzez *Flisę* (1858), *Hrabinę* (1860), *Verbum nobile* (1861), aż po *Straszny dwór* (1865). Skupienie się wyłącznie na tych operach jest uzasadnione zarówno tym, że kompozytor uznawał je za ważniejsze niż na przykład mniejsze formatem i chętnie przez niego tworzone komediobalety czy operetki, jak i tym (a może nawet przede wszystkim), że przypadła im w udziale rola fundamentów polskiej opery narodowej romantyzmu, ostatecznie utożsamionej z operą narodową¹². Choć gwoili sprawiedliwości trzeba się upomnieć o miejsce w tym gronie dla wielu poprzedników Moniuszki, od Jana Stefaniego i Wojciecha Bogusławskiego po Karola Kurpińskiego i Józefa Elsnera, których dziełom zawdzięczamy zaskakującą, na tle rozwoju europejskiej kultury operowej, sukces stroju ludowego. Niekiedy był on zbliżony do autentycznego, nie zaś pastorałno-arkadyjskiego – trudno bowiem wyobrazić sobie *Cud mniemany*, czyli *Krakowiaków i Górali* odegranych inaczej niż w zróżnicowanych kostiumach, oddających odmiennność tytułowych grup etnicznych, będącą główną osią konfliktu w wodewilu.

Poza czynnikiem ideologicznym, opery Moniuszki łączą się w zwarty korpus dzieł wskutek świadome i konsekwentnie stosowanej strategii używania kostiumów. Pierwszym z jej elementów jest celowe sięganie po ubiór ludowy (we *Flisie*, *Halce*) oraz szlachecki (w *Halce*, *Hrabinie*, *Verbum nobile*, *Strasznym dworze*), drugim – uznanie stroju za element charakteryzujący przynależność stanową bohaterów. Na równi z literaturą romantyczną, gloryfikującą – jako źródła kultury narodowej – tra-

¹¹ Najdobitniejszym przykładem takiej manipulacji jest *La Traviata* Giuseppe Verdiego. Adaptując skandalizującą powieść Alexandre'a Dumasa (syna), przerobioną przez niego samego na popularny dramat, libreciści Verdiego zdecydowali się na zmianę czasu akcji i umiejscowienie jej w XVIII wieku. Widzom historia i tak wydała się drastyczna i aktualna – uderzała bowiem w powszechną pruderię i hipokryzję obyczajową.

¹² Zob. R.D. Golianek, Z. Wojtczak, *Elementy polskie (i słowiańskie). Genotyp polskiej opery narodowej*, [w:] *Operowe światy Stanisława Moniuszki. Dzieła i ich konteksty gatunkowo-stylistyczne*, Kraków 2023, s. 325–341.

dycję szlachecką oraz ludowość (a w każdym razie to, co wówczas za nią uważano), opery Moniuszki wizualizowały obie te sfery wyobrażeń o wiele skuteczniej niż teksty literackie czy nawet malarstwo. W dobie popowstańczej cenzury wystawianie *Strasznego dworu* z rzeszą aktorów ubranych w stroje kontuszowe oraz głównymi męskimi postaciami – Zbigniewem i Stefanem – w uniformach kojarzących się z mundurami musiało prowadzić do patriotycznego wrzenia oraz zdecydowanego przeciwdziałania ze strony władz zaborczych, które zdjęły spektakl z afisza wkrótce po premierze w 1865 roku¹³.

Trzecim elementem strategii kostiumowej w dziełach Moniuszki jest to, że rola ubioru nie ogranicza się do tworzenia kolorytu historycznego, choć podobnie – jak w przypadku niemal większości oper tej epoki – akcja jego dzieł osadzona zostaje zawsze w przeszłości. Skutkuje to stworzeniem wrażenia bezpiecznego dla cenzury dystansu czasowego wobec użytych w librettach fabuł, ale też nadaniem prezentowanym na scenie kostiumom typowych dla opery cech wystawności, odmienności od stroju codziennego, a więc odświętności. W ten oto sposób scena operowa stanowiła kolejne medium rozpowszechniające wizerunek stroju szlacheckiego w funkcji stroju narodowego o galowym charakterze.

Wreszcie – to czwarty wspólny aspekt kostiumów w operach Moniuszki – ubiory nie są obojętnymi dla fabuły elementami inscenizacji, a oprócz tego, że łączą się z szerszymi toposami formującymi wyobrażenie o narodowym charakterze kultury, to okazują się czynnikami wspierającymi, a niekiedy nawet kreującymi akcję.

Wszystkie te zasady zaobserwować można już w *Halce*, której akcja wymaga – podobnie jak w *Krakowiakach* i *Góralach* – skonstrastowania ze sobą dwóch zbiorowości¹⁴, tym razem jednak mających odmienny status. Są to szlachcice ubrani kontuszowo i górale odziani po wiejsku, pierwsi tańczą mazura, drudzy tańce ludowe, pierwsi są źródłem chłopskiej krzywdy, drudzy pokornie znoszą swój los. Obie grupy ukazano w blasku typowych dla nich kostiumów i towarzyszących im obyczajów. Jak ważną deklaracją światopoglądową ze strony Moniuszki była ta opera, zaświadcza moment podjęcia nad nią pracy: tuż po wydarzeniach rabcji galicyjskiej, gdy zaczyna ujawniać się wzajemna niechęć chłopsko-szlachecka (czy raczej już ziemiańska), w przyszłości mająca tak dalekosiężne skutki, również polityczne. Uczynienie górali tytułową bohaterką opery, ubranie jej w skromną spódnicę, białą bluzkę i sznur koralu¹⁵, a przede wszystkim nadanie tej postaci i jej losom cech wzniosłości oraz tragizmu, jawnie manifestowało demokratyczne po-

¹³ Szczegółowy opis okoliczności powstania opery i jej dalszych losów zawiera bogato ilustrowana książka Jacka Kowalskiego, „*Straszny dwór*”, czyli *sarmackie korzenie Niepodległej*, Warszawa 2018, s. 110–111.

¹⁴ Zob. M. Sokalska, *Dramaturgia oper*, [w:] *Moniuszko. Kompendium*, red. R.D. Goliańek, Kraków 2020, s. 203–244.

¹⁵ Tak przynajmniej prezentuje się Paulina Rivoli na rycinach z epoki. Zob. [b.a.], *Paulina Rivoli w roli Halki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 48, s. 940. Jednak jest to inscenizacja czteroaktowej wersji „warszawskiej” *Halki*, zaprezentowana dekadę po „wileńskiej”, która z kolei początkowo nie miała inscenizacji kostiumowej, tylko wykonanie koncertowe.

głądy Włodzimierza Wolskiego – autora libretta adaptującego własny poemat, oraz Moniuszki, który całość dopełnił poruszającą muzyką.

W kolejnych operach libreciści Moniuszki jeszcze mocniej akcentowali wagę ubiorów, dosłownie komentując je tekstem. Tak stało się już we *Flisie* z librettem Stanisława Bogusławskiego. Akcja tej komedii matrymonialnej wykorzystuje utrwalaony tradycją (znów odsyłającą do kontekstu *Cudu mniemanego*) motyw rodzicielskiego sprzeciwu wobec wyboru kandydata na męża, w której to roli Antoni, ojciec Zosi, widzi warszawskiego fryzjera Jakuba, nie zaś ukochanego dziewczyny, flisaka Franka. Ambicje awansu społecznego przesłaniają Antoniemu rozsądek. Jakub nosi się z miejska, „ubrany niby modnie lecz karykaturalnie” (*Flis*, s. 14)¹⁶, co podkreśla jego sztuczność, odstępstwo od prostoty i prawdy wiejskiego świata. Zresztą sam siebie prezentuje jako swoistą parodię Figara¹⁷, a przy okazji zdradza kilka modowych sekretów. Jako że jest fryzjerem, ma dostęp nie tylko do głów swoich klientów, ale i do wszelkich urodowych tajemnic, pośród których ostatnie, ale nie najmniej istotne miejsce zajmują oszustwa garderobiane:

Wiem też dobrze o sposobie,
Czem powieki podmalować;
Jaką farbę wpuścić w oko,
By udać miłość głęboką;
Ile rożu i bielidła
Dla każdego dać straszidła;
Jak z chudego zrobić tłuste,
Jak wypełniać miejsca puste;
Wiem co stalki i fiszbiny,
Co są klatki, krynoliny!
(*Flis*, s. 17)

Zgodnie z zasadą, dobrze znaną od czasów *Żony modnej* Ignacego Krasickiego, moda jest grzechem miejskiego wychowania, czymś kuriozalnym i śmiesznym, zaprzeczeniem naturalności, wiąże się z przerysowaniem i pretensjonalnością, ale – co również istotne – z fałszem, ukryciem prawdziwego obrazu osoby, która jej hołduje. Patronat *Żony modnej* został przez librecistę wykorzystany w arii niemal dosłownie – Jakub przedstawia Zosi wizję ich przyszłego małżeńskiego szczęścia, zaczynając od obietnicy:

Będziem żyli w ciągłej zgodzie,
Będziesz zawsze mną rządziła,
Bo to przecie dzisiaj w modzie.
(*Flis*, s. 33)

¹⁶ Wszystkie cytaty z libretta *Flisa* będą opisywane w tekście głównym tytułem i numerem strony – zob. S. Moniuszko, *Flis. Obrazek ludowy w jednym akcie*, sł. S. Bogusławski, Warszawa 1858.

¹⁷ Paralelę tę omawiam dokładniej w artykule *Fryzjer samochwał albo 'tonsor gloriosus'*, [w:] M. Sokalska, „Aria: awaria”. *Studia o arii operowej*, Kraków 2025.

Jako że moda jest w librecie *Flisa* traktowana jako coś fałszywego i podejrzanego moralnie, to koncepcja małżeństwa pod dyktaturą „żony modnej” została także przedstawiona jako wynaturzenie. Jakub powtarza swoje przechwałki, kusząc Zosię wizją modnego życia:

Suknie będziesz miała zgrabne, (*pokazuje*)

Tak szerokie, a jedwabne.

Mniejsza, że będę o głodzie,

Wszakże to jest teraz w modzie.

(*Flis*, s. 33)

Nieodłącznym elementem wzmiankowanej w tekście egzystencji jest kredyt zaciągnięty u żydowskiego lichwiarza na pokrycie zbytków, a do tego bilardy, bale, wizyty w teatrze – komediowa przesada mnoży efekty satyryczne, a fryzjerszyk Jakub pogrąża się w oczach niedoszłej żony, całego scenicznego otoczenia i – rzecz jasna – publiki teatralnej, wychytującej z łatwością dydaktyczny wymiar tej parodii.

Trop satyry Krasickiego jako nieoczekiwanego (bo przecież anachronicznego w drugiej połowie XIX wieku) wzorca dla krytyki obyczajowej wyrażanej za pośrednictwem mody, jest w przypadku oper Moniuszki kolejnym względnie stałym komponentem strategii wykorzystywania kostiumów. Za sprawą Krasickiego cofamy się bowiem w czasie, do oświeceniowego sporu światopoglądowego, ukazanego w metaforyczny sposób jako wojna fraka z kontuszem¹⁸. W XVIII wieku polska kultura dała odpór napływowi mody zagranicznej – to wówczas – (nie bez różnych działań propagandowych) uwolniono kontusz wraz z żupanem od skojarzenia z zacofaniem umysłowym¹⁹, a łączonej z tym strojem zaściankowości nadano walor sentymentu narodowego – wszystko to przyczyniło się do ukształtowania patriotycznej mody na strój sarmacki. I dlatego właśnie w polonezowej arii Miecznika z aktu drugiego *Strasznego dworu* zostaje przedstawiony zbiór pożądanых i niepożądanych cech potencjalnego zięcia, obejmujący także wykaz garderoby:

Musi cnót posiadać wiele,

Kochać Boga, kochać bratni lud,

Tęgo krzesać w karabelę,

Grzmieć z gwintówki gdyby z nut!

[...]

Niech mu będzie chęć nieznaną

Lżyć obyczaj stary swój,

Niech kontusza ni żupana

Nie zamienia w obcy strój.

¹⁸ Szeroko omawia ten temat Agata Ročko w książce *Kontusz i frak. O symbolice stroju w XVIII-wiecznej literaturze polskiej*, Warszawa 2015.

¹⁹ O tym, że w pierwszej fazie sporów o modę w oświeceniu opinia świata faworyzowała strój zachodni, świadczyć może *Małżeństwo z kalendarza* Franciszka Bohomolca (1766), kontrastujące zabobonnego Staruszkiewicza z postępowym, z niemiecką ubranym Ernestem.

Kto nie przyjdzie sercem taki,
Kto za fraczek oddał pas,
W domu tym na koperczaki,
Nadaremnie traci drogi czas!²⁰

Miecznik nie tylko wylicza przymioty prawdziwego polskiego rycerza, ale też robi przytyk do obcego stroju i niepolskich obyczajów Damazego, szwarczarakteru tej historii i pechowego amanta. Jego charakterystykę przypomina potem Maciej, gdy wyciąga nocą Damazego z antycznego zegara, w którym ten schował się, by nastraszyć Zbigniewa i Stefana. Upewniwszy się, że Damazy nie jest duchem, słu-ga opisuje go w następujący sposób: „To jest ta dusza, co bez kontusza / Wzdycha przebrana w niemiecki frak!”²¹.

Warto podkreślić, że oba fragmenty libretta eksponujące kontuszowy etos prawdziwej szlachty i przeciwstawiające właściwy strój polskiego rycerstwa moralnie podejrzanym obcym fatalaszkom, były jednymi z tych, które zakwestionowała carska cenzura²², ponieważ w warszawskich wydaniach tekstu figurowały zamiast nich niezbyt fortunne zamienniki²³. Cenzorski sprzeciw budził nie tylko kodeks postępowania polskich szlachciców, ale też zawartość ich szafy. Tak oto koniunktura polityczna uruchamiała i aktualizowała symboliczne znaczenie żupana i kontusza, które tym samym traciły rolę ubioru historycznego.

Ogrywanie tradycyjnego stroju polskiego w operach Moniuszki dokonuje się także w *Verbum nobile*, ale pełnię oświeceniowych i kontuszowych kontekstów objawia widzowi dopiero *Hrabina*, której błaha i salonowa akcja miłosna opiera się w głównej mierze na modowym kontraście. *Hrabina* to drugi po *Halce* owoc współpracy Moniuszki z Włodzimierzem Wolskim. Tym razem wybór padł na środowisko warszawskie u progu XIX wieku (otoczenie pałacu Pod Blachą)²⁴, a zwłaszcza korzystającą z uroków wielkomiejskiego życia „złotą młodzież”, skontrastowaną z grupą bohaterów szlachetnych, prawych i wiernych tradycji. Jest to też, co można stwierdzić bez przesady, jedyna polska opera poświęcona ubiorom, w której stroje na równi z perypetiami miłosnymi służą budowaniu intrygi.

²⁰ J. Kowalski, dz. cyt., s. 278. Zob. także egzemplarz teatralny *Straszny Dwór. Opera w 4 aktach*, muz. S. Moniuszko, sł. J. Chęciński, 22 lipca, Kraków 1886, s. 58–59, Rkps Biblioteki Teatru Lwowskiego, sygn. 5283.

²¹ W wersji ocenzonej: „Aj! co ja widzę! to on... tak... tak... / To palestrancki duch się tu rusza, / Wzdycha, że w piekle posągów brak” – zob. J. Kowalski, dz. cyt., s. 388.

²² Zob. *Straszny dwór, opera w 4ch aktach, z którego pierwszy w trzech odsłonach*, muz. S. Moniuszko, sł. J. Chęciński, Warszawa 1865. Szczegółowo losy cenzorskich ingerencji rekonstruuje wydanie libretta w opracowaniu Jacka Kowalskiego, dz. cyt., s. 172–459.

²³ Tekst w wersji ocenzonej: „Niech mu będzie chęć nieznana / Samolubstwu hołdy nieść, / Niech w nim służy wielbią pana, / Niech posiada bratnią cześć! / Kto nie przyjdzie sercem taki, / Kto poczuwa się do skaz, / W domu tym na koperczaki, / Nadaremnie traci drogi czas!” – zob. J. Kowalski, dz. cyt., s. 278.

²⁴ Inspiracją dla libretta było opowiadanie Józefa Dzierzkowskiego, *Suknia balowa* (pierwsze wydanie – 1842).

Fabula *Hrabiny* opowiada o zderzeniu dwóch wspomnianych środowisk: jedno z nich ulega najnowszej modzie, drugie kultywuje tradycję – między nimi lawiruje młody szlachcic – Kazimierz. Zachwycony piękną wdową, wpada w sidła, jakie zastawia na niego modny światek. Przeciwwagą dla sfrancuziałego gustu i rokoko-wego przesytu jest umiar i skromność, czyli cechy tradycyjnej szlachty, reprezentowanej przez młodziutką Bronię i jej dziadka Chorążego, przybyłych z odległego prowincjonalnego dworu na hrabiowskie salony krewniaczki²⁵. Zanim Kazimierz przejrzy na oczy, zrozumie swoją nieprzystawalność do świata Hrabiny, zwłaszcza jej francuskiego sznytu, i doceni prostą, sentymentalną miłość Broni, muszą minąć dwa akty, rozbudowujące obyczajowo-modową satyrę.

W otoczeniu Hrabiny, szykującej bal nad bale, na którym zjawi się towarzystwo „spod Blachy” z samą panią de Vauban, sprawą największej wagi jest to, w co się ubrać. Z pewnością będzie na bogato, co zapowiada Dzidzi, jeden z satelitów Hrabiny bezskutecznie zabiegających o jej względy (zdrobnienie imienia Zdzisław jest znamienne, zwiastuje infantyлизację bohatera):

Wszyscy dzisiaj przyjaciele
Przyjdą w frakach popielatych;
Stroje dam, a jest ich wiele,
W gustach suprême genre bogatych.
(*Hrabina*, s. 8)

Na równi z elementami francuskiej garderoby makaronizowanie galicyzmami jest w libretcie źródłem komizmu, zwłaszcza gdy przybiera formę francuszczyzny udawanej, jaką posługuje się Podczaszyc²⁶, wuj Dzidziego. Siostrzeniec sprowadził go do Warszawy, by czerpać z zasobów jego szkatuły, przebrał go nowomodnie i skutecznie zachęcił do starań o rękę kilkadziesiąt lat młodszej od niego Broni. Podczaszyc czuje się najwyraźniej niezręcznie w swoim nowym kostiumie, skoro kilkakrotnie dopytuje: „Może frak źle na mnie leży? [...] Może czub zdyranżowany, / Zmięty krawat?” (*Hrabina*, s. 12)²⁷. Co więcej, początkowo nie rozpoznaje go w przebraniu nawet Chorąży, czyli jego powinowaty i sąsiad z prowincji: „Lecz na właści diable zmiany..., / Jakiś spięty, podkasany!” (*Hrabina*, s. 18).

²⁵ Dwór nie został co prawda określony mianem modrzewiowego, ale dla zbudowania stosownych skojarzeń w libretcie podkreślono tradycyjny wystrój i przewagę elementów drewnianych (dębowych): „Na ścianach portrety familijne i myśliwskie trofea. Pułap drewniany z belką przez środek. Sprząty dębowe. Tapczan, odkryty dywanem. [...] Na stole dębowym gąsiorek wina i parę lampek na tacy”. S. Moniuszko, *Hrabina. Opera w trzech aktach*, sł. W. Wolski, muz. S. Moniuszko, Warszawa 1901, s. 59. Wszystkie cytaty z libretta pochodzą z tego wydania.

²⁶ „Przylecą mąsje, madamy, / My się wcale nie lękamy!” S. Moniuszko, *Hrabina...*, s. 11.

²⁷ „Zdyranżowany” jest zapewne zniekształceniem słowa „deranżować” (przeszkadzać, kępować; z franc. *déranger*). Ten motyw dopytywania o strój staje się przewodnim w dialogu Podczaszyca z Chorążym. „Powiedz, powiedz mi, Chorąży, / Czy krawacik dobrze tak? / Jakże mina i czupryna / I jak mi tam leży frak?” – tamże, s. 22.

Kluczowym wątkiem pierwszej części *Hrabiny* i obiektem pogłębionej satyry kostiumowej jest bal przebierańców, którego tematem są motywy mitologiczne. Najlepiej ten satyryczny zamysł realizuje concept stroju Podczaszyca, szykującego się do wystąpienia w kostiumie Neptuna, obowiązkowo wyposażonym w trykoty. Przy pierwszej wzmiance o planowanej garderobie i wizji uwiedzenia za jej sprawą panny Broni odbiorca wychwyci bez wątpienia dowcip, jeszcze zanim Podczaszyca ukaze się w scenie trzynastej aktu pierwszego w Neptunowych rajtuzach, a nawet weźmie udział w części pantomimicznej prezentującej króla mórz (na tekturowym wozie) w otoczeniu syren²⁸. Poważniej został potraktowany kostium Hrabiny, która wystąpi jako bogini Diana. Jej suknia, zjawiskowy obiekt „utkany z woalu i snów”, jest dziełem najwyższej klasy krawiectwa warszawskiego – kostium trafił do niej wprost spod igły Urszuli Łazarowicz, słynnej modniarki i krawcowej żyjącej w Warszawie na przełomie XVIII i XIX wieku²⁹. Zanim widzom dane będzie ujrzeć Hrabinę w tej toalecie, opisuje ją niezawodny Dzik, przerywając romantyczne *tête-à-tête* między panią domu a Kazimierzem:

Chère Comtesse! jest suknia przecie.
Ta Łazarowicz mistrzynią całą!
Je vous jure, że odkąd bywam w sosjecie,
Nic podobnego się nie widziało.
Mais po co próżno trwonić wyrazy?
Co to za fałdy, co za tiunika !...
To jakby płocze tchnienie wietrzyka,
Jakby marzenie z tiulu i z gazy!
[...]
Je vous jure, c'est un chef d'œuvre,
o Dianno, gwiazdki śród gazy...
Incomparable, éblouissant!
[...]
A tu z ramion spłynie złudnie
Pas lazuru, szyty cudnie
Gwiazdeczkami à la ronde.
(*Hrabina*, s. 34–35)

W kolejnej scenie służące wnoszą suknię niczym obiekt muzealny, godzien najwyższego zachwytu i skupienia, po czym zaczynają się szczebioty zachwytów, wzbogacających katalog dodatków do kreacji („A przy tym lazuru szal, / Z gwiazdkami obłoczysty szal! / Et le półksiężyc brillera” – *Hrabina*, s. 36).

Na potrzeby inscenizacji *Hrabiny* poza kostiumami Neptuna i Diany krawiec i rekwizytor muszą wyprodukować także strój Akteona z kołczanem dla Dzikiego, a dla Kazimierza przebranie husarza. To, rzecz jasna, kostiumy znaczące. Dzik pra-

²⁸ Scena szósta aktu drugiego jest miniaturą komiczną w formie baletu – żywego obrazu.

²⁹ Zob. [b.a.], *Urszula Ludwika Łazarowicz* [hasło], [w:] https://wiki.ormianie.pl/index.php?title=Urszula_Ludwika_%C5%81azarowicz (dostęp: 24.09.2023).

gnie upolować Hrabinę-Dianę, a Kazimierzowi ze szlacheckiej rekwizytorni został chwilowo wyłączony kontusz i pas. Warto podkreślić sposób skomponowania tej sceny, ponieważ nie tylko potwierdza ona Moniuszkowską predylekcję do tworzenia kontrastów kostiumowych, ale także bezprecedensowo posługuje się efektami na pograniczu farsy i zarazem głębokiej symboliki. Z jednej strony widzimy mnogość dziwacznych, mitologicznych przebrań, antycznych baletów i żywych obrazów, z drugiej zaś trudno nie zauważyć skromności polskich ubiorów Chorążego i Broni, a przede wszystkim patriotycznego znaczenia stroju Kazimierza (nawet jeśli bohater całkiem o nim zapomniał i traktuje jak przebranie, a nie ekspresję etosu grupy, do której należy)³⁰.

Sceniczna obecność kreacji Hrabiny-Diany nie kończy się wraz z jej słowną prezentacją, Moniuszko i Wolski zmierzają ku stworzeniu jedynej w swoim rodzaju komedii westymenarnej i oto cała dalsza akcja zaczyna się kręcić wokół fałdów sukni. Trudno znaleźć analogiczny przykład użycia kostiumu w librecie opery, jak recytatyw i aria Hrabiny w scenie drugiej aktu drugiego, w których lirycznym odbiorcą wypowiedzi bohaterki staje się suknia sama w sobie. Hrabina zwraca się do swojej toalety pełnymi zachwyty frazami:

Suknio, coś mnie tak ubrała,
Jakby posąg w greckim stylu!
Hołdy tyłu, zawiść tyłu
Będę, będę dziś widziała.
Suknio moja!... dzięki tobie,
Od dziś dnia w najpierwszych rzędzie
Salon mój ton dawać będzie;
Co chcę, to w sosjecie zrobię.
(*Hrabina*, s. 41)

Na temat tego arcydzieła krawiectwa nie dowiemy się więcej z libretta; znów uwaga skupia się na prawie niematerialnej lekkości zwojów tkaniny („Spływa po mnie Dianny strój, / Jak wiosenna chmurka biała” – *Hrabina*, s. 42)³¹, a przede wszystkim na stosunku Hrabiny do ubioru. W pełni się z nim utożsamia, zatracą się w podziwie własnej postaci i kreowaniu sztucznego, wystudiowanego obrazu

³⁰ Kostiumy głównych bohaterów z aktu drugiego opery w inscenizacji z 1900 roku prezentuje okolicznościowa pocztówka: R. Myśko-Pasicznik, *Соломія Крушельницька. Унікальні фото та один з останніх записів виступу співачки*, <https://tinyurl.com/bdwfrj8r> (dostęp: 24.09.2023). Wyraźnie widać potencjał znaczeniowy zderzenia fantazyjnych i wynaturzonych kostiumów z bardziej prostymi, realistycznymi i polskimi.

³¹ Jak przekonuje fotografia ukazująca Marylę Colonelli, kreującą rolę Hrabiny w 1904 roku, wyobrażenia krawców teatralnych nie dosięgała wyżyn opisu Wolskiego. Zob. [b.a.], *Portret Maryli Colonelli*, śpiewaczki, w kostiumie Diany z II aktu opery *Hrabina* S. Moniuszki (ujęcie całej postaci), fotografia z dedykacją dla Aleksandra Rajchmana z 8 marca 1904 roku, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/1013723> (dostęp: 24.09.2023). Nieco bardziej wyrafinowana wydaje się kreacja Salomei Kruszelnickiej, która wykonywała tę rolę w podobnym okresie – zob. R. Kramar, „*Powtarzano mi tysiące razy, że dobrze grałam w operach Moniuszki*”, <https://tinyurl.com/3a8wn8yb> (dostęp: 24.09.2023).

samej siebie. Hrabina nie jest kobietą do cna zepsutą i złą, ale płytką w swoich upodobaniach i potrzebach kokietką, ceniącą wyżej blichtr od prawdy. Nawet jeśli marzy o uczuciach, to muszą one pozostawać w estetycznej zgodzie z jej wymuszanym wizerunkiem³².

Dla podkreślenia charakterystyki środowiska, przedkładającego wartość garderoby nad inne sfery życia, moment załamania akcji i skierowania jej na nowe tory stanowi scena, w której, „Kazimierz nieśmiało podaje rękę Hrabinie i, prowadząc niezgrabnie, przy drzwiach następuje na suknię, której wierzchnią gazę rozrywa. – Hrabina odpycha go z gniewem i staje przerażona” (*Hrabina*, s. 54)³³. Popelnivszy tak wielką gafę, bohater zostaje odrzucony przez Hrabinę:

Lazarowicz trzy tygodnie
Szyła cudną suknię tę,
I rozdarła tak niegodnie,
Że się aż zapłakać chce...
I naprawić już nie można
Tego tiulu z gazy mgłą!
Ach! niezgrabność nieostrożna!
C'est impardonnable, c'est trop!
(*Hrabina*, s. 57–58)

Bohaterka opery ponownie przypomina źródło tytułowego cudu, co zakrawa na jedyną w swoim rodzaju operową promocję skądinąd przecież niezbyt popularnej ani wybitnie znanej warszawskiej konfeksjonistki minionej epoki³⁴, a zarazem jest pośrednim dowodem na popularność krawców, których nazwiska były traktowane nieomal jak dzisiejsze marki odzieżowe sygnowane nazwiskami swoich założycieli. Chłód i odrzucenie przez bogdanę pozwalają Kazimierzowi w akcie trzecim opery odnaleźć drogę do świata prawdziwych wartości oraz zrozumieć siłę uczuć do panny Bronisławy; Hrabina zaś, choć reflektuje się poniewczasie, musi zadowolić się już wyłącznie awansami Dzidziego.

Powierzenie sukni – jej prezentacji, pochwale i zniszczeniu – funkcji głównego motywu akcji operowej, wydało się dziewiętnastowiecznym krytykom tak błahe, że nazywali *Hrabinę* lekceważąco historią o spódnicy czy dramatem rozdartej spódnicy.

³² „Na ten jeden tylko bal / Blasku jeszcze pragnę szczerze; / Potem ująć od miasta na dal / Z tym, co serce go wybierze, / Pośród sielskich marzyć chat... / Ale część niech odda świat!” – zob. *Hrabina*..., s. 42–43.

³³ „Przy końcu drugiego aktu, a więc w samym punkcie «złotego podziału», następuje niefortunne rozdarcie balowej sukni hrabiny. Nieprzypadkowo chyba ta scena znalazła się właśnie w tym miejscu, nie bez powodu też została rozbudowana do rozmiarów potężnego operowego finału, w którym każdy z obecnych komentuje to wydarzenie na swój sposób. Librecista i kompozytor starali się ten epizod akcji szczególnie wyeksponować i zmonumentalizować” – T. Kaczyński, *Tragedia rozdartej spódnicy czy tragedia polityczna*, [w:] Teatr Wielki w Warszawie, S. Moniuszko, „*Hrabina*”. Program, Warszawa 1969, s. 14.

³⁴ Tak ją nazywa Leon Schiller – zob. tenże, „*Hrabina*” na nowo odczytana, [w:] Państwowa Opera i Filharmonia w Warszawie, S. Moniuszko, „*Hrabina*. Opera w trzech aktach”. Program, Warszawa 1951, s. 16.

cy³⁵. Widząc jednak w tej pseudorokokowej komedii proste do odczytania mechanizmy języka ezopowego, kryjącego ważki patriotyczny przekaz pod płaszczykiem satyry, powinniśmy być może docenić jej anachroniczną lekkość i finezję. *Hrabina* jest wyrazem tradycyjnych upodobań estetycznych Moniuszki i jego komediowego zacięcia, a winą za to, że nie pasuje do abstrakcyjnego wzorca powagi łączonego z wyobrażeniem opery narodowej należy obciążyć raczej wygórowane oczekiwania stawiane kompozytorowi niejako wbrew jego indywidualnym skłonnościom twórczym, nie zaś skomponowane przez niego dzieło³⁶. Żadna inna opera romantyczna nie okazała się w takim stopniu pomysłem w sfunkcjonalizowaniu kostiumu. Jeśli zaś potraktować *Hrabinę* jako spójny komponent twórczości Moniuszki, to rozpoznamy w niej te same elementy, które cechują poważniejsze i bardziej doceniane przez krytyków opery: *Halkę* lub *Straszny dwór*. Może więc trzeba dostrzec w niej kolejną próbę przepracowania przez kompozytora i jego librecistów analogicznych tematów, bardzo doniosłych i kluczowych z perspektywy kształtowania narodowej kultury pod zaborami, tyle tylko, że podjętą w tonie buffo. Jedno jest bezdyskusyjne, że suknia Hrabiny to z pewnością najpiękniejsza „zaśpiewana” w operze część garderoby.

BIBLIOGRAFIA

- [b.a.], *Paulina Rivoli w roli Halki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 48, s. 940.
Flis. *Obrazek ludowy w jednym akcie*, sł. S. Bogusławski, muz. S. Moniuszko, Warszawa 1858.
Golianek R.D., Wojtczak Z., *Operowe światy Stanisława Moniuszki. Dzieła i ich konteksty gatunkowo-stylistyczne*, Kraków 2023.
Grant G., *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, New York 1982.
Greimas A.J., *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque*, Paris 2000.
Herr C., *Gesang gegen die „Ordnung der Natur”? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel 2013.
Hrabina. Opera w trzech aktach, sł. W. Wolski, muz. S. Moniuszko, Warszawa 1901.
Issac V., *Costumes*, [w:] *The Oxford Handbook of Opera*, ed. H.M. Greenwald, Oxford 2014.
Jowers J.J., *Costume* [hasło], [w:] *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005329> (dostęp: 31.01.2024).
Kaczyński T., *Tragedia rozdartej spódnicy czy tragedia polityczna*, [w:] *Teatr Wielki w Warszawie, S. Moniuszko, „Hrabina”. Program*, Warszawa 1969, s. 14–23.
Korespondencja Fryderyka Chopina, t. 2, cz. 1, 1831–1832, zebr., oprac., koment. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Warszawa 2017.
Kowalski J., *„Straszny dwór”, czyli sarmackie korzenie Niepodległej*, Warszawa 2018.

³⁵ Zob. [b.a.], *Hrabina. Opera w trzech aktach, słowa W. Wolskiego, muzyka S. Moniuszki, pierwsze przedstawienie dnia 7. b.m.*, „Ruch Muzyczny” 1860, nr 7, s. 113–124.

³⁶ Związek Moniuszki z komicznymi modelami opery, które z pewnością były mu najbliższe, analizują Ryszard Daniel Golianek i Ziemowit Wojtczak, dz. cyt., s. 253–272, 287–304.

- Kramar R., „*Powtarzano mi tysiące razy, że dobrze grałam w operach Moniuszki*”, <https://tinyurl.com/3a8wn8yb> (dostęp: 24.09.2023).
- Moniuszko. *Kompendium*, red. R.D. Golianek, Kraków 2020.
- Oleszek A., *Moda występuje na scenie*, <https://tinyurl.com/mmw575tb> (dostęp: 24.08.2023).
- Raczkiewicz T., *Rozważania o śpiewie kastratów*, Wrocław 2004.
- Ročko A., *Kontusz i frak. O symbolice stroju w XVIII-wiecznej literaturze polskiej*, Warszawa 2015.
- Schiller L., „*Hrabina*” na nowo odczytana, [w:] Państwowa Opera i Filharmonia w Warszawie, S. Moniuszko, „*Hrabina. Opera w trzech aktach*”. Program, Warszawa 1951, s. 3–41.
- Sołoduszkiewicz M., *Sztuka kocha modę, czyli projektanci w operze*, <https://tinyurl.com/yc9hnhkc> (dostęp: 24.08.2023).
- Straszny dwór, opera w 4ch aktach, z którego pierwszy w trzech odsłonach*, muz. S. Moniuszko, sł. J. Chęciński, Warszawa 1865.

STRESZCZENIE

Kostium w operze był przez wieki kwestią umowną i poddaną konwencjonalizacji. Mógł charakteryzować przynależność stanową bohaterów, zawierać elementy emblematyczne, ale na ogół, poza drobnymi wyjątkami, w niewielkim stopniu wiązał się z akcją dzieła. W wieku XIX zmieniono podejście do ubioru postaci scenicznych, wybrano autentyzm, w tym zwłaszcza historyzm i koloryt lokalny. Kostium nabrał szczególnego znaczenia w operze polskiej, w której okazał się idealną, bo uzasadnioną przez praktykę wielkich zachodnich produkcji teatralnych, ekspresją narodowych sentymentów wyrażanych przez strój. Libretta oper Stanisława Moniuszki, poza *Parią*, osadzone są w anturażu wiejskim lub szlacheckim, stąd wymagają ubiorów ludowych (*Halka*, *Flis*) lub szlacheckich (*Verbum nobile*, *Straszny dwór*), popularyzując w ten sposób typ stroju uznawanego za narodowy. Nie tylko charakterystyka środowiska i czasu akcji oper, ale także konkretne wskazówki zawarte w librettach dowodzą, jak nieprzypadkowym elementem koncepcji opery narodowej był kostium jej bohaterów. Artykuł jest poświęcony aspektom dzieł Moniuszki dowodzącym świadomego wykorzystania kostiumu w operze, zarówno jako elementu inscenizacji, jak i komponentu wielopoziomowo tematyzowanego.

Słowa kluczowe: *Flis*, *Halka*, *Hrabina*, kostium operowy, libretto, Stanisław Moniuszko, *Straszny dwór*

NOTA O AUTORZE

Małgorzata Sokalska – dr hab., prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego, pracuje w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest autorką książek *O inspiracjach operowych w „Irydionie” Zygmunta Krasińskiego* (2004), *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki* (2009), *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze* (2018), „*Prawdziwa Chopiniada*”. *Chopin w kontekstach literackich* wspólnie z Iwoną Puchalską (2024). Redagowała tomy zbiorowe, m.in. *Wokół Krasińskiego* (2012), *Opera w kulturze* (2016). Zajmuje się związkami literatury i muzyki, w tym gatunkami synkretycznymi (operą, pieśnią, piosenką), oraz kulturową recepcją kompozytorów i ich muzyki, a także literaturą polską drugiej połowy XIX i początku XX wieku w ujęciach porównawczych. Adres e-mail: malgorzata.sokalska@uj.edu.pl.



Iwona Węgrzyn

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0001-6591-9446

„Chora kamizelczyna” Bolesława Prusa. Studium przedmiotu w perspektywie antropologii stroju i zwrotu ku rzeczom

Kamizelka jest utworem wprost onieśmiałającym. Każdy komentarz wydaje się jakoś banalny i przegadany wobec jej szlachetnej prostoty i czystości tonu. Równocześnie trudno oprzeć się pokusie, by nie spróbować zmierzyć się z tym wspaniałym utworem, nie szukać własnych ścieżek jego lektury. Trochę wbrew wielkiej tradycji interpretacyjnej sygnowanej nazwiskami Tadeusza Budrewicza, Anety Mazur, Barbary Bobrowskiej czy Pawła Próchniaka¹, chciałabym zaproponować, by *Kamizelkę* przeczytać jako utwór o kamizelce. Nie tyle albo nie tylko o fatalizmie ludzkiego losu, metafizycznych dylematach pozytywistów czy ich koncepcji literatury, ile o kamizelce właśnie, o „chorej kamizelczynie”² – przedmiocie zarażonym śmiercią, reprezentującym utratę, ale także przedmiocie, który jako część kolekcji, będącej własnością narratora, zyskuje nowe życie i nowe znaczenia.

Opalizowanie kamizelkowych sensów podpowiada, żeby o świecie noweli pomyśleć „poprzez rzecz”, a w tytułowej bohaterce utworu dostrzec „nie-ludzkiego aktora społecznego”, który wchodzi w relacje z innymi mieszkańcami kulturowo-społecznej rzeczywistości i współtworzy jej doświadczany wymiar³. Wykorzystując metodologiczne propozycje „zwrotu ku rzeczom”, wypracowane przez współczesnych

¹ T. Budrewicz, „*Kamizelka*” – „obserwatorium społecznych faktów”, *„Ruch Literacki”* 1993, z. 5, s. 597–616; A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001, s. 191; B. Bobrowska, „*Kamizelka*” czy „*Śnieg*”, czyli o „perspektywach całości bytu”, [w:] tejsze, *Małe narracje Prusa*, Warszawa 2003, s. 21–38; P. Próchniak, „*Kamizelka*”: złamane istnienie (notatki), [w:] *Bolesław Prus: pisarz nowoczesny*, red. J.A. Malik, Lublin 2009, s. 133–154. W ostatnim szkicu przegląd głosów na temat utworu Prusa.

² B. Prus, *Kamizelka*, [w:] tegoż, *Nowele wybrane*, wyb. W. Jesionowska, posł., przyp. M. Płachecki, Warszawa 1976, s. 42. Cytaty z noweli wg tej edycji. W nawiasie podaję numer strony.

³ Fraza „myślenie poprzez rzeczy” pochodzi z pracy *Thinking Through Things. Theorizing Artefacts Ethnographically*, ed. A. Henare, M. Holbraad, S. Wastell, New York 2007. Jest ona dla mnie punktem wyjścia

antropologów kultury, na przedstawioną w tej perspektywie bohaterkę noweli Prusa chcę spojrzeć jak na reprezentantkę ważnej linii tradycji dziewiętnastowiecznej kultury, chcę w niej zobaczyć ubożuchną siostrą kamizelek dandysów i romantycznych buntowników. Byłaby nią dokładnie na tej samej zasadzie, na jakiej kopista Barthleby Hermana Melville'a czy Makary Diewuszkina Fiodora Dostojewskiego, owi „biedni ludzie” literatury drugiej połowy XIX wieku są ubogimi, ale wciąż pełnoprawnymi braćmi romantycznych herosów.

Moją intencją jest wykazanie, że *Kamizelka*, arcydzieło pozytywistycznej nowelistyki, wpisuje się w kulturę późnego romantyzmu z jego obsesją pamiętania, zmaganiem się z nieuchronnością upływu czasu i potrzebą scalania rozpadającego się świata⁴. Równocześnie, w planie filozoficznym, utwór przenika intuicją romantyków, dziś otwarcie wyrażana przez antropologów kultury: „przedmioty także posiadają sprawczość”⁵, przedmioty „mówią”⁶, przedmioty, wchodząc w różnorakie relacje z ludźmi i innymi przedmiotami, zmieniają swą tożsamość⁷. Prusowska kamizelka nie jest tylko „rzeczą” – sprowadzonym do wymiaru użytkowości desygnatem codzienności, wraz ze zmianą kontekstu swej egzystencji zyskuje status „przedmiotu”⁸. Najpierw staje się nim jako „uczestniczka” gry między małżonkami, później zaś, w obrębie kolekcji narratora, przeobraża się w talizman pamięci, suwenir, taki sam, jakim była Norwidowska „[...] plecionka długa z włosów blond, / Na której wdowiec nosić zwykł / Zegarek srebrny – – –” z wiersza *Czułość...*⁹. Nowela przeczytana jako historia kamizelki pozwala zgłębiać tajemnice relacji między przedmiotem a otaczającymi go ludźmi, między ludźmi a otaczającymi ich przedmiotami, wreszcie – przeniknąć do intymnego świata kolekcjonera¹⁰. „Rzeczy nie są bowiem takie, jakie są” – pisał Marian Płachecki. – „Kamizelka nie jest kamizelką po prostu. [...] Rzeczy mówią, i to mówią całkiem «obiektywnie»”¹¹.

dla wykorzystania w prezentowanych rozważaniach szerokiego nurtu badań definiowanego jako „zwrot ku rzeczom”.

⁴ Inspiracją są dla mnie rozpoznania Magdaleny Siwiec (*Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009) i Virgila Nemoianu (*The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Massachusetts–London 1984).

⁵ B. Latour, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, tłum. A. Derra, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 525–560.

⁶ J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 139–169 (rozdział trzeci: *Mowa rzeczy*).

⁷ M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.

⁸ R. Bodei, *O życiu rzeczy*, tłum. A. Bielak, tłum. przejr., popr. M. Salwa, K. Skórska, Łódź 2016, s. 38.

⁹ C. Norwid, *Czułość*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie, Wiersze*, cz. 2, zebr., tekst ustalił, wstęp, uwagi krytyczne J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 85.

¹⁰ Uruchamiając kontekst późnoromantyczny, dodaję dopowiedzenie do rozpoznań badaczy prozy realistycznej, którzy zwracają uwagę na iluzoryczność procesu autonomizacji przedmiotów w antropocentrycznym świecie realistów i – jak Aneta Mazur – wskazują *Kamizelkę* jako przykład „materializacji ludzkich historii”, rzecz staje się „świadkiem lub współuczestnikiem ludzkich dramatów”, sugerując „bliskie pokrewieństwo osób i rzeczy”. A. Mazur, *Niewolnik i władca przedmiotów. Człowiek wobec rzeczy w prozie realistycznej*, „Ethos” 2020, t. 33, nr 3, s. 179.

¹¹ M. Płachecki, *Bolesława Prusa dialogi z nowelą*, [w:] B. Prus, *Nowele wybrane*, dz. cyt., s. 246. Na wartość rzeczy zwraca uwagę także A. Mazur w pracy *Człowiek wśród rzeczy i rzecz wśród ludzi. Reifikacje*



Kamizelka została przez Prusa obdarzona proteuszową naturą. Na pozór jest tylko starym, zniszczonym przyodziewkiem, z rąk handlarza starzyzną trafiającym do osobliwej kolekcji przedmiotów, „które przypominają smutek” (42). Kolekcji znajdującej się w posiadaniu narratora. „Stara i zniszczona kamizelka” (42), „kamizelka po mężu” (43) za czterdzieści groszy sprzedana przez wdowę Żydowi, dla narratora, tego dziwnego kolekcjonera, warta jest już pół rubla, czyli niemal dwa razy tyle. A dałby on „nawet i drożej, gdyby umiano się targować”¹². „Chora kamizelczyna” dołączy do jego skromnego zbioru, obejmującego: dramat pisany w gimnazjum na lekcjach łaciny i kilka zasuszonych kwiatków, stając się tym samym jednym z *biedermeierowskich* talizmanów pamięci; przedmiotów, w których zakłeta została jakaś historia, czyjeś życie.

Śnieg zaczął tak mocno padać, że prawie zmierzchnięło się. Położyłem kamizelkę na stole i począłem marzyć to o pani, która wyszła za bramę nie wiadomo dokąd, to o mieszkaniu stojącym pustką obok mego, to znowu o właścicielu kamizelki, nad którym coraz gęstsza warstwa śniegu narasta... Jeszcze trzy miesiące temu słyszałem, jak w pogodny dzień wrześniowy rozmawiali ze sobą. W maju pani raz nawet – nuciła jakąś piosenkę, on śmiał się czytając „Kuriera Świątecznego”. A dziś... (44)

„A dziś”, w ciszy i pustce po zgasłym życiu, po czyimś głosie, śmiechu, w pustce po czyimś ciele pozostała tylko ona – „kamizelczyna”. Przedmiot bezwartościowy, bo wszystko, co miało jakąś wartość, zostało już sprzedane, równocześnie przedmiot najcenniejszy, przechowywany przez panią najdłużej jak się tylko dało. „A dziś” w rękach narratora już nie „stara i zniszczona” kamizelka, a pożądany obiekt kolekcjonerski. Już nie użytkowa i zarazem zużyta rzecz, a naznaczony afektami „przedmiot osierocony”¹³, który niczym tworząca optyczne iluzje *laterna magica* potrafi przywołać pamięć o umarłym człowieku i o umarłej miłości. Dla narratora-kolekcjonera tym cenniejszy, że pozwala mu kontemplować uczucia, których sam nigdy nie doświadczał.

Pozyskana do kolekcji kamizelka pozostaje kamizelką i równocześnie przestaje być tylko kamizelką. Ztraca swój użytkowy charakter, stając się jednym z przedmiotów, „które przypominają smutek” (42). Jest rodzajem symulakrum egzystencji niedysyjszego właściciela: „osieroconą” kamizelką – znoszonym ubraniem, które przez lata zatraciło swój własny kształt, dopasowując się do ciała kogoś, kto ją nosił, a kogo dziś już nie ma; jest „chorą kamizelczyną”, bo wraz z tożsamością właściciela „przejęła” trawiącą go chorobę; jest uobecnionym, urzeczowionym smutkiem.

Niegdyś to ona kielznała „budowę wcale tęgą” (45) „małego urzędnika” (45), teraz zaś, po jego śmierci, stała się znakiem pustki, znakiem jego nieobecności. Jest

i antropomorfizacje w prozie Marii Konopnickiej w tomie Ludzie – rzeczy – obrazy. Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej, red. T. Budrewicz, Z. Fałtynowicz, Suwałki 2004, s. 27–39.

¹² Tamże, s. 42.

¹³ R. Bodei, dz. cyt., s. 37–38.

zbędna, bo nie ma już ciała, które okrywała; zbędna, bo została zastąpiona przez „bardzo potrzebny zapięty pod szyję frak z magazynu pogrzebowego” (42), zbędna, bo zużyta: „przód spłowiały, a tył przetarty. Dużo plam” (42). Im bardziej traci swą użytkową wartość, tym bardziej zyskuje jako jedyny, ostatni już materialny ślad egzystencji swego dawnego właściciela, jedyne jego uobecnienie. Tkanina wciąż przechowuje zapach noszącego ją niegdyś człowieka. Plamy to przecież także ślady jego potu, śliny, łez – ostatnie zachowane ślady życia.

Równocześnie to właśnie materialność zniszczonego skrawka sukna czyni z kamizelki najprawdziwszy tekst. Tkanina staje się nośnikiem osobliwego pisma, które przetarciami, spłowieniami, plamami, brakiem guzików i dziurką wypaloną „zapewne papierosem” (42) – niby literami składającymi słowa i zdania, zapisało historię czyjegoś życia, historię choroby, historię miłości:

[...] najciekawsze w niej są ściągacze. Ten, na którym znajduje się sprzączka, jest skrócony i przyszyty do kamizelki wcale nie po krawiecku, a ten drugi, prawie na całej długości, jest pokłuty zębami sprzączki (42).

Dla narratora drobne oczka dziurek, ślady po ząbkach przesuwanej sprzączki, niefachowe krawieckie poprawki tworzą konstelację znaków, pozwalających, niczym wyczuwane opuszkami palców znaki alfabetu Braille’a, odczytywać opowieść o miłości i chorobie, życiu i śmierci, o prawdzie uczuć i kłamstwie słów. Kamizelka jest dla niego nie tylko świadectwem, ale i świadkiem – uczestniczką gry prowadzonej przez pana i panią, zakładniczką w ich walce o nadzieję:

– Posłuchaj mnie, powiem ci jeden sekret... Ja z tą kamizelką, widzisz, trochę szachrowałem. Ażebym cię uspokoić, co dzień sam ściągałem pasek i dlatego – kamizelka była ciasna... Tym sposobem dociągnąłem wczoraj pasek do końca. Już martwiłem się myśląc, że się wyda sekret, gdy wtem dziś... Wiesz, co ci powiem? Ja dziś, dam ci najświętsze słowo, zamiast ściągać pasek musiałem go trochę rozluźnić!... (49)

Kamizelka kłamała, bo pozwalała małżonkom wzajemnie się oszukiwać. Ale dla kogoś, kto potrafił złamać szyfr zapisany koślawymi szwami, to właśnie kamizelka mówiła prawdę. W jej materiale utrwalił się palimpsestowy wymiar prowadzonej przez panią i pana rozgrywki o życie: na kłamstwo męża nadpisane (właściwie – „nadszyte”) zostało kłamstwo żony, oba zaś kłamstwa składały się na prawdę miłości tych dwojga. Pan – „oszukany oszust” nieświadomy stanu rzeczy – tak ujął ten paradoks: „Bo to przy chorym wszyscy kłamią, a żona najwięcej. Ale kamizelka – ta już nie skłamię!...” (49).

★

Jest tylko jedno „ale”: kamizelka jako część męskiej garderoby noszona była przecież po to właśnie, by kłamać – by tuszować niedoskonałości męskiej figury, czasami

korygować nadto wystający brzuch, czasami watówką bądź kolejną kamizelkową warstwą dodawać objętości zapadniętym, suchotniczym piersiom, by wychudzonego charłaka przemienić w zażywnego mieszczucha. Tę grę kamizelkowych iluzji wirtuozersko wykorzystał Balzac, przedstawiając tytułowego bohatera *Kuzyna Ponsa*:

Kamizelka szalowego kroju, również sukienna i czarna, ale kryjąca pod spodem drugą, białą, spod której wyglądał, jako trzecia kondygnacja, rąbek czerwonego trykotu, przywodziła na pamięć pięć kamizelek Garata¹⁴.

Pierre-Jean Garat, słynny śpiewak czasów I Cesarstwa, jeden z podziwianych wówczas *Les Incroyables*, pięć kamizelek nosił z racji swej wyrafinowanej dekadencji, ale naśladujący go wychudzony Sylwan Pons, potrójną kamizelką maskował skutki codziennie doświadczanej biedy i swych kolekcjonerskich namiętności. I tak, kamizelka – niezbywalny element męskiego stroju, w XIX wieku wręcz symbol męskości, jako „potrójna kamizelka” Balzakovskiego kuzyna Ponsa czy Prusowska „chora kamizelczyna”, stawałaby się niepokojącym znakiem kryzysu męskości, a może nawet szerzej: kryzysu świata, w którym zdegradowana męskość nie potrafi już być gwarancją ładu i nie daje poczucia bezpieczeństwa.

[...] w końcu listopada pewnego dnia pani zawołała do pustego mieszkania handlarza starzyny i sprzedała mu swój parasol za dwa złote i kamizelkę po mężu za czterdzieści groszy. Potem zamknęła mieszkanie na klucz, powoli przeszła dziedziniec, w bramie oddała klucz stróżowi, chwilę popatrzyła na swoje niegdyś okno, na które padały drobne płatki śniegu, i – znikła za bramą (42–43).

Obraz znikającej w mroku bramy samotnej kobiety i pozostającej w rękach żydowskiego handlarza sprzedanej za czterdzieści groszy „kamizelki po mężu”, ostatniego śladu obecności tego, kto miał otaczać ją opieką i zapewniać bezpieczeństwo, wybrzmiewa głuchą ciszą. Ta scena ma zdumiewający potencjał interpretacyjny. Fabuła noweli *ex post* staje się ekspozycją tematu utworów, takich jak *Marta Orzeszkowej* – znakiem wymuszonej emancypacji, ale także komentarzem biedermeierowskich iluzji, że tradycyjny model relacji małżeńskiej gwarantuje ochronę przed złowrogim losem. Kamizelka – teraz własność pachciarza wykrzykującego: „Handel, panowie... handel!...” (42) – pozostanie ambiwalentnym znakiem niedotrzymanej obietnicy; znakiem tego, że w świecie „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”¹⁵.

¹⁴ H. Balzac, *Kuzyn Pons*, tłum. T. Boy-Żeleński, posł. J. Parvi, tekst przejrzał J. Rogoziński, Warszawa 1954, s. 8. O kamizelkach noszonych jedna na drugiej zob.także: A. Banach, *O modzie XIX wieku*, oprac. graf. P. Zembrzusi, Warszawa 1957, s. 241; L. Nalewajska, *Moda męska w XIX i na początku XX wieku. Fashionable, dandys, elegant*, Warszawa 2010, s. 56–60.

¹⁵ Przywołując słowa Karla Marxa, wpisuję *Kamizelkę* w kontekst problemowy narodzin nowoczesności wyznaczony przez książkę Marshalla Bermana pt. *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006.

*

Poszukując odpowiedzi na pytanie, czy tytułowa bohaterka noweli Prusa kłamie, czy mówi prawdę, łatwo przeoczyć, jak bardzo kamizelki były „rozgadana” częścią męskiego ubioru. Dziewiętnastowieczne kamizelki mówiły! Dziewiętnastowieczne kamizelki składały ideowe deklaracje, manifestowały, a czasami wręcz krzyczały. Rozpięty ostatni guzik i wyszukany materiał przodu podpowiadał dandysowskie aspiracje właściciela, kolor kanarkowy zdradzał wielbiciela Wertera, a bogata faktura materiału – ekscentryka. Balzac nazwał Beau Brummella człowiekiem, który „wynałazł filozofię kamizelki”¹⁶. Ponoć to właśnie dzięki słynnemu dandysowi kamizelka zyskała status przestrzeni pozwalającej na ekspresję indywidualności – materiał, z którego uszyty był przód, mógł być gładki lub wzorzysty, kolor zgaszony i matowy lub krzykliwy i błyszczący; podobnie krój: jedno- bądź dwurzędowe zapięcie, z kłapami lub bez... W uniformizującym się i coraz bardziej stonowanym kolorystycznie dziewiętnastowiecznym stroju męskim kamizelka (choć czasem także i podszewka surduta) pozostawała ostatnią plamą koloru¹⁷. Koloru, który bywało, że czynił ją sztandarem rewolucji. Wystarczy przypomnieć słynne atlasowe kamizelki w kolorze „chińskiego cynobru”, jakie Théophile Gautier i zwolennicy nowej sztuki założyli 25 lutego 1830 roku w dzień premiery *Hernaniego* Victora Hugo, by zmanifestować swe poparcie dla romantyzmu; by strojem i prowokacyjnym zachowaniem w nobliwych murach Comédie Française rozpocząć rewolucję artystyczną. Po latach Gautier zapisał:

Czerwona kamizelka! Mówi się o niej jeszcze po przeszło czterdziestu latach i będzie się mówić w przyszłych wiekach, tak głęboko ten błysk koloru ugodził publiczność w oczy. [...] Nasze wiersze, nasze książki, artykuły, podróże zostaną zapomniane; ale przetrwa nasza czerwona kamizelka. Ta iskra będzie świecić jeszcze, gdy wszystko, co nas dotyczy, od dawna zagaśnie w mroku, i odróżni nas od naszych współczesnych, których dzieła nie były więcej warte i którzy nosili ciemne kamizelki¹⁸.

Współczesnym echem analogicznego użycia kamizelki jako symbolu protestu stały się *les gilets jaunes* – żółte kamizelki zakładane przez uczestników ulicznych wystąpień w Paryżu w 2018 roku.

*

W XIX wieku kamizelka była chyba jedną z najbardziej zdemokratyzowanych części męskiej garderoby. Stanowiła nieodzowny element stroju arystokratów i artystów,

¹⁶ H. Balzac, *Traité de la vie élégante*, Paris 1854, s. 38.

¹⁷ Niezwykle bogatą kolekcję kamizelek dokumentuje książka Alana i Vanessy Hopkinsów pt. *Waistcoats. From the Hopkins Collection c. 1720–1950*, London 2017.

¹⁸ T. Gautier, *Legenda czerwonej kamizelki*, [w:] tegoż, *Pisarze i artyści romantyczni. Szkice, wspomnienia, groteski*, wyb., tłum., koment. J. Guze, Warszawa 1975, s. 37.

urzędników i rzemieślników. Powszechnie kojarzona z przedstawicielami klasy średniej, przede wszystkim z urzędnikami, uszyta z ciepłego tweedu, została doceniona także przez brytyjskich robotników pracujących w dokach. Na prowincji kamizelka była znakiem społecznych aspiracji – wyróżniała swego właściciela jako kogoś, kto już nie chce być tylko chłopem w koszuli z samodziału, a jeszcze nie jest surdutowym urzędnikiem.

Kamizelki noszono zarówno od święta, jako element stroju oficjalnego, jak i na co dzień. Były tak powszechne, tak oczywiste, że aż zatarła się pamięć o tym, skąd się właściwie wzięły. Zatarła się też pamięć o tym, że kamizelka jest jedną z niewielu części garderoby o tak precyzyjnie rozpoznanej historii. Jej nowożytna kariera zaczyna się bowiem w czasach panowania Karola II Stuarta, co poświadczył Samuel Pepys, który pod datą 8 października 1666 roku zanotował w swym *Dzienniku*:

Król oznajmił wczoraj na Radzie swą rezolucję wprowadzenia mody ubiorów, która by się nigdy nie odmieniała. Będą to kaftany, nie wiem dobrze jakie; ma to ponoć nauczyć szlachtę oszczędności i wyjść jej na dobre¹⁹.

„Kaftan” pojawiający się w tłumaczeniu Marii Dąbrowskiej, to w oryginale *vest*, później, gdy zostanie skrócony do linii talii, stanie się *waistcoat*, czyli kamizelką – dokładnie taką, jaką ją dziś znamy. Historycy ubioru, podkreślając spektakularną karierę kamizelki, zwracają uwagę na wpisaną w nią ambiwalencję. Ubiór inspirowany tradycjami Bliskiego Wschodu (jej włoska nazwa ma pochodzić od arabskiego słowa *camis*) stanie się symbolem cywilizacyjnych, ale przecież także kolonialnych aspiracji europejskiej klasy średniej; narzucony przez króla uniform okaże się demokratyzującym się wraz ze społeczeństwem strojem o niezwykle zróżnicowanym kroju i kolorystyce. Kamizelka, choć nie stykała się z nagim ciałem, faktycznie męskie ciało reprezentowała, bo niczym damski gorset definiowała obrys sylwetki uznanej za idealną: szerokie ramiona, wąska talia. Wreszcie, kojarzona z tradycją rycerskiego napierśnika²⁰, wypracowany w wiekach dawnych ideał męskości przenosiła do nowego, modernizującego się świata dziewiętnastowieczności.

★

Kamizelka jest niepokojąco nadreprezentowana w arcydziele Prusa. Wyeksponowana w tytule, w samym tekście wymieniona została aż dwadzieścia dziewięć razy. Przy czym uwagę zwraca zarówno migotliwość wpisanej w nią symboliki, jak i paradoksalność jej istnienia: jest przekazywaną z rąk do rąk rzeczą o niewielkiej wartości i równocześnie cennym obiektem kolekcjonerskim; jest pretekstem, dzięki

¹⁹ S. Pepys, *Dziennik*, t. 2, wyb., tłum., przyp. M. Dąbrowska, posł. J. Hochfeld, Warszawa 1952, s. 110–111.

²⁰ Jak pisał Théophile Gautier: „[...] kamizelka była rodzajem kaftana skrojonego na wzór pancerza mediolańskiego, czy też kaftanów noszonych przez Wależjuszy” – zob. T. Gautier, dz. cyt., s. 40.

któremu historia pewnego małżeństwa może zostać opowiedziana, a zarazem pełnoprawną bohaterką utworu – bez jej materialności palimpsestowy zapis opowieści nie byłby w ogóle możliwy. Wreszcie, jak zauważył Marian Płachecki, kamizelka odgrywa rolę klepsydry – odmierza czas noweli i czas egzystencji jej bohaterów²¹. Należąc do urzędnika, każdą kolejną krawiecką poprawką znaczy postępy jego choroby; jako własność narratora definiuje nastawione na upamiętnianie uniwersum jego kolekcji. Kamizelka Prusa jest zwyczajnym przedmiotem: dla realisty stanowi gwarancję mimetycznego związku z codziennością. Równocześnie przecież kamizelka jest przedmiotem niezwykłym: przedmiotem „osieroconym”, który odsyłając do nieżyjącego już jej właściciela, zapośrednicza jego (nie)obecność; jest przedmiotem „zrujnowanym”, jakby powiedział Walter Benjamin – przedmiotem, który tracąc wartość jako towar, zostaje wyniesiony do rangi alegorii²². „Stara i zniszczona” kamizelka pozytywisty, opowiadając o utracie i odwiecznym prawie nietrwałości tego, co ludzkie, przemawia szyfrem romantycznych ruin²³.

*

Najważniejszym, nieeksploatowanym do tej pory tropem, pozwalającym na wpisanie *Kamizelki* w kontekst kultury romantycznej, jest czasowa zbieżność powstania noweli i publikacji polskiego tłumaczenia pewnej niezwyklej powieści. Zacznę od cytatu:

Patrzcie, jaka powaga spokojna przebywa w garniturze Znoszonego Ubrania! Z jaką skromnością ono przyjmuje cześć mu przyznaną! Żadnych spojrzeń dumnych, żadnych gestów pogardliwych – stoi przed światem milczące i pogodne, ani nie wymagając hołdu, ani się też nie lękając, by mu go odmówiono. Kapelusz wciąż jeszcze zachowuje fizjonomię swej głowy, ale ubity próżność i głupota [...]. Ramię surduta wyprężone, lecz nie na to, żeby uderzyć; Spodnie spadają wolno ze skromną prostotą i dopiero teraz leżą ładnie; Kamizelka nie zakrywa żadnej złej namiętności, żadnej żądz burzliwej; głód i pragnienie pod nią nie przebywają. Wszystko to, oczyszczone z rubasności zmysłowej, z gryzących trosk i wstrętnych zdrożności Świata, powieszone na swoim Koniu Sklepowym²⁴, jakby na jakim Pegazie, mogłoby ująć za Posłańca obłocznego, lub oczyszczonego Ducha, odwiedzającego naszą Ziemię poziomą²⁵.

To fragment rozdziału szóstego pt. *Stare suknie* trzeciej księgi dzieła Thomasa Carlyle’a *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*, które w przekładzie Sygurda Wiśniowskiego ukazało się w 1882 roku²⁶, poprzedzając

²¹ M. Płachecki, dz. cyt., s. 244–245.

²² W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, tłum. I. Kania, posł. Z. Bauman, Kraków 2005, s. 234.

²³ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 9–13.

²⁴ W oryginale: *clothes-horse*, co można tłumaczyć zarówno jako suszarka na pranie, stojak na ubrania, jak i określenie osoby przykładającej duże znaczenie do mody, modniś.

²⁵ T. Carlyle, *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*, tłum. S. Wiśniowski, Warszawa 1882, s. 183–184.

²⁶ Wydanie znamienne, bo ukazujące się pół wieku po pierwodruku i rok po śmierci autora. Jego swoistą zapowiedzią był poświęcony Carlyle’owi artykuł Wiśniowskiego umieszczony w dwóch pierwszych zeszytach

ledwie o kilka miesięcy publikację noweli Prusa²⁷. O tym, że powieść Carlyle’a czytali pozytywiści, w tym Prus, nie trzeba nikogo przekonywać. Udowodnili to już Maciej Gloger i Ewa Paczoska²⁸. Wiadomo także, że egzemplarz *Sartora* pisarz miał w swojej bibliotece²⁹ i najprawdopodobniej to do niego właśnie odnoszą się uwagi zawarte w *Notatkach o kompozycji*³⁰.

Nie sposób przecenić wpływu *Sartora Resartusa* na literaturę drugiej połowy XIX wieku. Fascynowali się nim Charles Dickens, George Eliot i Charles Kingsley, po drugiej stronie Atlantyku: Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe i przede wszystkim Ralph Waldo Emerson³¹. *Sartor* czytany był jako niedosięgłe arcydzieło stylu, przykład wyrafinowanej literackiej mistyfikacji³², ale zapamiętany został przede wszystkim jako wykład romantycznej teorii symbolu, określanej mianem filozofii szaty lub filozofii stroju [*Clothes Philosophy*]³³. Termin ten – jak zauważa Anna Małecka – streszcza istotę Carlyleowskiego idealizmu, w którym poznawana zmysłami „szata” staje się symbolem tego, co pozazmysłowe. „Szata” zakrywa i maskuje, ale równocześnie wyraża i pozwala odkryć treści przez nią zasłanianie³⁴. Carlyle ubrania postrzegał jako obdarzone semantycznymi funkcjami znaki kulturowe, ale i jako wyzwanie poznawcze. Szczególnym przykładem „szaty” pozostawały dla niego „stare suknie”, „odrzucone suknie”, „znoszone ubrania”, które pozbawione swej pierwotnej funkcji traktował jako „Duchy Życia” [*Ghosts of Life*]³⁵.

pierwszego tomu „Ateneum” z 1882 roku. Tłumacz podkreślał przy tym: „Tomasz Carlyle swe dzieło *Sartor Resartus* rozpoczyna pytaniem: „[d]laczego nic dotąd gruntownego nie napisano lub napisano bardzo mało tak pod względem filozoficznym jak historycznym w przedmiocie Odzieży?” – zob. T. Carlyle, dz. cyt., s. 13.

²⁷ Pierwotruk *Kamizelki* opublikowany został 22 października 1882 roku na łamach „Nowin” (nr 292). Prus opatrzył utwór datą powstania: „Dnia 19 października 1882 r.”

²⁸ M. Gloger, *Idealizm w „Lalce”, czyli Prus i Carlyle*, [w:] *Świat „Lalki”. 15 studiów*, red. J.A. Malik, Lublin 2005, s. 41–69; E. Paczoska, *Od szkicu do obrazu i z powrotem. „Pod sztychami” Bolesława Prusa*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2014, R. 7, s. 85–100.

²⁹ H. Ilmurzyńska, A. Stepnowska, *Księgozbiór Bolesława Prusa*, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1965, s. 62. Jest jeszcze jeden ważny trop, mianowicie obecność w księgozbiorze Prusa książki Hyppolyte’a Taine’a *L'idéalisme anglais; étude sur Carlyle*, wydanej w Paryżu w 1864 roku – zob. tamże, s. 142.

³⁰ Maciej Gloger podważył ustalenia Anny Martuszeńskiej i wykazał, że uwagi Prusa odnoszą się do *Sartora Resartusa*, a nie do nieprzetłumaczonego wtedy jeszcze dzieła *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*. Cyt. za: M. Gloger, dz. cyt., s. 50. Mowa o wyliczeniach zatytułowanych *Liczba wyrazów w Carlyl[e]’u*. B. Prus, *Pisma wszystkie, Notatki twórcze*, t. 2, *Notatki o kompozycji 1886–1889*, oprac. M. Kreft, A. Martuszeńska, Warszawa–Lublin 2016, s. 134.

³¹ T. Carlyle, *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh in Three Books*, intr., notes R.L. Tarr, text M. Engel, R.L. Tarr, Berkeley–Los Angeles–London 2000, s. XXVIII–XXXIV.

³² Sygurd Wiśniowski zapewniał: „*Sartor Resartus* (łatacz polatany) nie był rzekomym tłumaczeniem paradoksów jakiegos profesora, ale pełną humoru i zachwałych napaści na istniejące instytucje mistyfikacją”. S. Wiśniowski, *Tomasz Carlyle*, [w:] T. Carlyle, *Sartor Resartus. Życie i zdania...*, s. 6.

³³ O ile wydawało mi się to konieczne, w kwadratowych nawiasach dodawałam oryginalne brzmienie terminów, których sens mógł w tłumaczeniu Wiśniowskiego zostać nieco zmieniony lub oddany nieprecyzyjnie.

³⁴ A. Małecka, *Symbol i ich starzenie się w ujęciu Thomasa Carlyle’a*, „Stylistyka” 2007, t. 16, s. 117. Zob. też, *Filozofia szaty. O symbolizmie Thomasa Carlyle’a*, Kraków 1996, s. 26–37.

³⁵ T. Carlyle, *Sartor Resartus. Życie i zdania...*, s. 182.

Z tym większą radością składam [...] uszanowanie owym Skorupom i Łuskom Ciała, w których dłużej żadna diabelska namiętność nie przebywa, ale które są jedynie czystymi godłami i podobiznami Człeka – mam w myśli Próżne, odrzucone Suknie³⁶.

Pozbawione funkcji użytkowej „próżne” [*empty*], bo egzystujące już bez ludzkiego ciała, „odrzucone Suknie” [*Cast Clothes*], bo już nieużywane, bo stare i zniszczone, zyskują godność i podmiotowość, ale przede wszystkim „tracą” materialność, stając się istotami duchowymi. Carlyle podsumowywał swą intelektualną wędrówkę od tego, co zewnętrzne, do tego, co stanowi istotę człowieczeństwa:

Długą i pełną przygód była podróż od prawie prostaczych, namacalnych, Welnianych Łupin Człowieczych przez jego cudowne Ubranie Cieleśne i cudowne społeczne Szaty do wnętrza, do Ubrania istnej Duszy jego Duszy – do samego Czasu i Przestrzeni!³⁷

W jednej z oszałamiających wizji z kart *Sartora Resartusa* londyńskie Targowisko Starej Odzieży w Covent Garden podlega transformacji, stając się miejscem, w którym rozgrywa się Sąd Ostateczny:

Kiedy mieszkałem w onej potwornej narośli Cywilizowanego Życia, w Stolicy Angielskiej [*monstrous Tuberosity of Civilised Life, the Capital of England* – dop. I.W.], gdy dumałem i zwracałem się z pytaniami do Przeznaczenia pod atramentowym morzem czarnych [...] wyziewów – często wtedy zachodziłem na ich Targowisko Starej Odzieży, na nabożeństwo. Szedłem przez owę [pis. oryg. – dop. I.W.] Ulicę Monmouth z jej próżnymi Ubraniami z sercem tak pełnym grozy, jak gdybym kroczył przez Sanhedrim, pełne niepokalanych Duchów. Milczą, ale w ich milczeniu jest wymowa, ci świadkowie dawniejsi i narzędzia Smutku, Wesela, Namiętności, Cnót, niezgłębionego wiru Złego i Dobrego w tym „Więzieniu, zwanym przez ludzi Życiem”. Przyjaciele! Nie ufajcie sercu człowieka, co Starych Sukni nie szanuje. Patrzcie z uszanowaniem na brodatego, Żydowskiego Arcykapłana, zwołującego je głosem chrapliwym z czterech stron świata, na kształt jakiegoś Anioła z Dnia sądnego! [...] Gdy postać jego rozpiera powietrze, wciąż się rozlega jego niska, złowroga nuta, jak gdyby obwieszczał przez trąbę: Duchy Życia, chodźcie przed Sąd! Nie ociągajcie się, o Duchy trzepoczące! On was oczyści w swym Czyśćcu ogniem i wodą, a kiedyś nów się zjawicie przetworzone. Niechże ten, w kim płomień nabożności gotów zgasnąć, kto nigdy nie czcił i nie wie, co ma czcić, przejdzie się kilkakrotnie zadumany surowo po bruku w Monmouth Street i niech powie, czy jego serce i oczy wciąż jeszcze suche³⁸.

Znoszona kamizelka Prusa wywodzi się wprost z Carlyłowskiego świata „starych sukien”. Podlega analogicznej, co „stare suknie”, metamorfozie: w rękach żydowskiego pachciarza była jeszcze tylko rzeczą o niewielkiej wartości, ale stając się częścią kolekcji narratora, z owianego gruzliczym oddechem nicości znaku śmierci przeistacza się w znak pamięci i nadziei. Podobnie jak *Sartor Resartus*, arcydzieło polskiej nowelistyki „ożywia płomień romantyzmu, podtrzymując nadzieję na

³⁶ Tamże, s. 183.

³⁷ Tamże, s. 202.

³⁸ Tamże, s. 184.

transcendencję w świecie zmierzającym w stronę egzystencjalnej rozpacz³⁹, zaś kamizelka okazuje się jednym z Carlylowskich „posłańców obłocznych” [ang. *skyey Messenger*], dzięki którym do świata ludzi wpada promień metafizyki. Niezwykle zakończenie noweli jest możliwe wyłącznie dzięki „chorej kamizelczynie” rozumianej tak, jak nauczał Carlyle. Za sprawą uważnego spojrzenia narratora traci ona funkcję ubrania, stając się „oczyszczonym duchem odwiedzającym naszą Ziemię poziomą”. Kamizelka „niesie” sens historii zapisanej w dziurkach i szwach swego materiału, jest – jak to ujął Slavoj Žižek – ontologiczną paralaksą⁴⁰, która umożliwi rozszczelnienie realistycznego idiomu noweli. To ona sprawi, że do świata pozytywistycznego utworu wdrze się transcendencja:

Dziś patrząc na starą kamizelkę widzę, że nad jej ściągaczami pracowały dwie osoby. Pan – co dzień posuwał sprzączkę, ażeby uspokoić żonę, a pani co dzień – skracala pasek, aby mężowi dodać otuchy.

„Czy znowu zejda się kiedy oboje, ażeby powiedzieć sobie cały sekret o kamizelce?...” – myślałem patrząc na niebo.

Nieba prawie już nie było nad ziemią. Padał tylko śnieg taki gęsty i zimny, że nawet w grobach marzły ludzkie popioły.

Któż jednak powie, że za tymi chmurami nie ma słońca?... (42)

✱

Biografia Prusowskiej kamizelki ma dwa rozdziały⁴¹. Pierwszy to historia ubrania, historia użytkowanej na co dzień rzeczy i jej uwikłania w toczoną przez panią i pana walkę o nadzieję. Drugi to historia kamizelki jako obiektu kolekcjonerskiego – przedmiotu, który swemu nowemu właścicielowi przypomina smutek, a właściwie stwarza mu szansę przeżywania nieswojego smutku. Obie historie wzajemnie się

³⁹ Tłum. I.W. Zob. R.L. Tarr, *Introduction*, [w:] T. Carlyle, *Sartor Resartus. The Life and Opinions...*, s. XXVII. W oryginale: „*Sartor Resartus* rekindled the dying flame of Romanticism by keeping transcendental hope alive in a world rushing toward existential despair”.

⁴⁰ S. Žižek, *Sex and the Failed Absolute*, London 2020, s. 17. „Not only our experience of reality, but also this reality itself is traversed by a parallax gap: the co-existence of two dimensions, realist and transcendental, which cannot be united in the same global ontological edifice”. W fotografii paralaksa to niezgodność, niepokrywanie się obrazu widzianego w wizjerze z obrazem fotograficznym.

⁴¹ Piszac o „biografii” rzeczy, posługuję się terminem zaproponowanym przez antropologa Igora Kopytoff, który przekonywał, by opisywać znaczenie i wartość rzeczy z punktu widzenia zewnętrznego wobec niej kontekstu społecznego i zwracać „uwagę na rzeczy jako takie”. I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy. Utowarowienie jako proces*, tłum. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, wyb., przedm. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005, s. 253. „Podejście biograficzne – jak zauważa Wojciech Kędzierzawski – pozwala [...] wyjaśnić ukryte aspekty relacji z rzeczami i powiązań społecznych, w których rzeczy nieodzownie pośredniczą. Pozwala więc wskazać na to, że przedmioty są zawsze w swoisty sposób na nowo definiowane kulturowo i włączane przez każdą grupę społeczną, która w biografii danej rzeczy staje się jej dysponentem lub użytkownikiem” – zob. W. Kędzierzawski, *Zwrot ku rzeczom – nowy status kultury materialnej we współczesnej humanistyce*, [w:] *Głód. Skojarzenia, metafory, refleksje*, red. K. Leńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2014, s. 222.

w sobie przeglądają i właśnie ta symetria podpowiada konieczność zainteresowania się osobą kolejnego właściciela kamizelki.

Od pierwszych zdań opowiadania wiemy, że jest on kolekcjonerem. Nie znamy jego imienia, nie wiemy, czym się zajmuje. Jedyne, co go określa, to kolekcja, której jest posiadaczem – kolekcja, do której właśnie pozyskał kamizelkę. Jest on jednak także, a może przede wszystkim, narratorem tej historii, a przechowywany przez niego dramat, pisany „jeszcze w gimnazjum na lekcjach języka łacińskiego” (42) podpowiada, by na narrację spojrzeć z perspektywy teatralnej. Łączy ona bowiem doświadczenia widza, podglądającego życie sąsiadów, z ambicjami reżysera kreującego spektakl z kamizelką w roli głównej – spektakl, który stanie się możliwy, gdy tylko rozpadnie się świat „drobnego urzędniczka” (44) i jego żony.

Narrator jest kolekcjonerem, ale przede wszystkim jest voyerystą. Jego ocena wartości kamizelki nie jest przypadkowa, bo co najmniej od kwietnia do grudnia mógł „co dzień spoglądać do wnętrza [...] pokoiku” (42) sąsiadów. Dzień po dniu śledził dezintegrację ich świata. Był wnikliwym obserwatorem. Znał ich domowe sprzęty i codzienne zwyczaje, niepokojąco dobrze znał rozkład ich dni. Nie tyle obserwował, ile żył ich życiem – życiem, którego najdramatyczniejsze chwile zostały „zapisane” krzywymi ściegami krawieckich poprawek na pasku kamizelki. Chyba lepiej nie pytać o empatię narratora. Wszystko widzi, doskonale rozumie skalę zbliżającej się katastrofy, ale ze swego okna wychyli się tylko raz, by zawołać handlarza starzyzny i zdobyć kamizelkę, tę ostatnią rzecz, która pozostała pani „ze wszystkich pamiątek po mężu” (42). Gdy już ją będzie miał, zacznie się drugie „przedstawienie”. Tyle że on sam nie będzie już jego widzem, a reżyserem: „Oto ona” (42) – rozpocznie, jakby zapowiadał przedstawienie w jarmarcznym teatrzyku. Rozłożona na stole kamizelka pozwoli mu „marzyć to o pani, która wyszła za bramę nie wiadomo dokąd, to o mieszkaniu stojącym pustką [...], to znowu o właścicielu kamizelki, nad którym coraz gęstsza warstwa, śniegu narasta...” (42). Kamizelka zadziała niczym *camera obscura* – wspomnienia zamieni w obrazy. Historia, którą narrator poznawał jako widz wpatrzony w okna sąsiadów, odżyje teraz serią obrazów jego opowieści: urzędnik i jego żona znów będą się śmiać, wróci czułość i bliskość. Na chwilę, kiedy trwa opowieść, ożyje świat dwojga małżonków.

Narrator jest tu tylko reżyserem przedstawienia/opowieści. Jej faktycznym źródłem jest kamizelka. „Smutek ten nie gnieździł się we mnie” (42) – powie narrator. Gdy świat urzędnika i jego żony rozpadnie się, emocje „przejmie” kamizelka. To kamizelka stanie się ocalałym smutkiem. To kamizelka stanie się utraconą czułością. Zwyczajowo bywa postrzegana jako rekwizyt potrzebny, by zainicjować opowieść o utraconej miłości, jako „atrapa” uczuć wykorzystana przez narratora na potrzeby opowiadania. Ale inną możliwość podpowiedział sam Prus, który w pochodzącym z roku 1890 opowiadaniu *Sen* pozwolił balansującemu między życiem a śmiercią bohaterowi na rozpoznanie:

[...] każdy przedmiot nie tylko odbija jakieś potężne światło zewnętrzne, ale jeszcze prześwieca i jeszcze sam świeci niepojętym własnym światłem. Wytwarzała się z tego dziwna gra kolorów, pełnych subtelności i życia. [...] każda rzecz sama odsłaniała i opowiadała swoje tajemniki zarówno malowniczym i dźwięcznym, jak prostym i jasnym językiem⁴².

Może więc kamizelka, będąc – jak można sądzić w oparciu o badania Elaine Freedgood – dość typową dla realistycznej prozy XIX wieku metonimią⁴³, jest także znakiem epifanii?

*

Mroczne zaułki Benjaminowskich *Pasaży* skrywają tajemnice dziewiętnastowiecznego kolekcjonerstwa. To fenomen pod wieloma względami odmienny od świata „zbieraczy i osobliwości”, sportretowanego przez Krzysztofa Pomiana⁴⁴. Zamiast oszałamiającego bogactwa kunstkamer światem późnowiętnastowiecznych kolekcji włada przypadkowość Dickensowskiego „magazynu osobliwości”, a same obiekty najczęściej pomieszczone są nie we wspaniałych gablotach, a w chowanych pod łóżkiem pudełkach czy w szufladach bielizniarek. Nobliwi kolekcjonerzy, dla których posiadane zbiory były wyznacznikiem statusu i luksusu, w tej dziewiętnastowiecznej odsłonie niepokojąco przypominają fetyszystów, desperacko gromadzących przedmioty ważne z tylko im znanych powodów. Zamiast cennych artefaktów, obrazów w drogich ramach, pięknie oprawionych książek, typową późnowiętnastowieczną kolekcję stanowią zbiory przedmiotów „zrujnowanych”, „osieroconych”, „chorych”, „biednych”. Przy wszystkich różnicach, tym, co łączy te światy, jest potrzeba uwagi, potrzeba patrzenia:

[...] prawdziwy kolekcjoner wyzwala przedmiot z jego uwikłań funkcjonalnych – zauważał Benjamin – [...] „bezinteresowna” [...] kontemplacja, pozwalająca zbieraczowi uzyskać nieporównywalną z niczym wizję obiektu, takie nań spojrzenie, które odsłania mu coraz więcej różnych jego stron, nieznanych posiadaczowi-profanowi; spojrzenie porównywalne chyba tylko ze spojrzeniem znakomitego fizjonomisty⁴⁵.

⁴² B. Prus, *Sen*, [w:] tegoż, *Opowiadania i nowele. Wybór*, wyb. T. Żabski, Wrocław 1996, s. 406. Więcej na ten temat zob. G. Legutko, *Prusowski tryptyk ontologiczny* („Cienie” – „Sen” – „Nic nie ginie!”), „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2014, R. 7, s. 129–145.

⁴³ Nawiązuję do rozpoznania Elaine Freedgood, dotyczących metonimicznego statusu rzeczy w świecie wiktoriańskich powieści, pozwalającego wydobyć ich funkcjonalną zależność względem właścicieli (zgromadzone wokół bohaterki rzeczy mówią o jej guście, aspiracjach czy statusie majątkowy), a przede wszystkim wychwycić wskazane w tytule rozprawy „idee w rzeczach”, czyli sposób, w jaki rzeczy stają się markerami rzeczywistości (mahoniowy stół przestaje być znamienity dla swych właścicieli, ale opowiada dzieje imperialnej dominacji). E. Freedgood, *Idee w rzeczach. Ulotne znaczenia powieści wiktoriańskich*, tłum. A. Al-Araj i in., Warszawa 2017.

⁴⁴ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Warszawa 1996. Zob. też M.P. Markowski, *Kolekcja. Między autonomią i reprezentacją*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1997, nr 4, s. 90.

⁴⁵ W. Benjamin, dz. cyt., s. 234–235.

Ale też i dotykania:

„Posiadać” i „mieć” to pojęcia ze sfery dotyku, stojące w niejkiej sprzeczności ze sferą wzrokową. Kolekcjonerzy to ludzie z rozwiniętym instynktem dotyku⁴⁶.

Przypadek Prusowskiej kamizelki dowodzi, że nie ma tu sprzeczności. Kamizelka przyciąga spojrzenie, ale domaga się też dotyku, pozwalającego doświadczać jej ułomnej i kruchej materialności, w której zaszyfrowana została istota opowieści. Dopiero zyskując uwagę przynależną pożądanemu obiektowi kolekcji, kamizelka opowie swą historię: stanie się reprezentacją, która przez to, co widzialne, odeśle do sfery niewidzialnego. W obrębie kolekcji Prusowska kamizelka przechodzi więc analogiczną metamorfozę, jak ta, będąca jej udziałem, gdy włączona zostanie do Carlyłowskiego uniwersum „znoszonych sukni” – przekracza swą materialność rzeczy, zyskując status przedmiotu reprezentującego transcendencję; staje się figurą podmiotowości.

Rozgrywaną na różne sposoby pracę, mającą na celu uwolnienie kamizelki od jej materialności, *de facto* sprowadzić można do walki o nadzieję. Jako kamizelka „małego urzędnika”, bohaterka utworu Prusa najpierw była tylko rzeczą statystującą i do pewnego stopnia współuczestniczącą w bezradnych zmaganiach małżonków, gdy zaś znalazła się w rękach narratora (ocalona przez niego przed unicestwieniem i zatrącią), w efekcie włączenia do kolekcji, stała się reprezentacją wszystkich tych uczuć i emocji, których była świadkiem i które w swym poprzednim kamizelkowym życiu próbowała ratować. Narrator, zanim opowie jej historię, jako kolekcjoner ocali ją samą, a poprzez nią także pamięć o jej niegdysiejszych właścicielach. Bez kamizelki, ale i bez kolekcjonera nie byłoby nadziei:

Być może najgłębszą motywację kolekcjonera – zauważał Benjamin – dałoby się zdefiniować następująco: podejmuje on walkę z rozproszeniem. Wielki kolekcjoner najpierw poruszony jest do żywego zamętem i rozproszeniem, w jakim znajdują się rzeczy tego świata⁴⁷.

*

Nie pogardzaj tedy szmatą, z której człowiek wyrabia Papier, ani nawozem, z którego ziemia wyrabia Zboże – pisał Carlyle. W rozumnym zapatrywaniu się nie jest błahym najpospolitszy przedmiot; wszystkie przedmioty są oknami, przez które zaziera oko filozoficzne aż do Nieskończoności⁴⁸.

⁴⁶ Tamże, s. 234.

⁴⁷ W. Benjamin, dz. cyt., s. 239–240. Intrygującym wątkiem tych rozważań o kolekcjonerstwie jest postrzeganie gromadzenia jako jednego z symptomów „zapowiadających śmierć, zarówno co się tyczy jednostek, jak i społeczeństw” (s. 236). Benjaminowski kolekcjoner powtarza gest romantycznych antykwariuszy (Waltera Scotta i Charlesa Dickensa), którzy ratując przedmiot, ratowali odchodzący świat; którzy włączając przedmiot do kolekcji, uwalniali go od funkcjonalności i czynili „czymś świętym i budzącym trwogę” (s. 238).

⁴⁸ T. Carlyle, *Sartor Resartus. Życie i zdania...*, s. 62.

Nie pogardzaj kamizelką – uczy także Bolesław Prus. Na kartach jego arcydzieła walka o godność kamizelki staje się walką o godność chorych i ubogich ludzi, całego „chorego” i „ubogiego” świata.

Kamizelka wyrasta z tradycji dziewiętnastowiecznej: jest pogłosem Carlylowskiego idealizmu wpisane w dziewiętnastowieczną antropologię stroju i echem metafizyki dziewiętnastowiecznych tradycji kolekcjonerskich. Ale jej tytułowa bohaterka jest także przedmiotem/obiektem intrygująco nowoczesnym. Kamizelka Prusa spełnia wszystkie kryteria „przedmiotu opornego” przez Bruno Latoura definiowanego jako ten, który „przeciwstawia się ludzkiemu poznaniu i próbom zawłaszczenia go przez język”⁴⁹.

Skromna bohaterka utworu wywodzi się z heroicznej tradycji kamizelek romantycznych, ale jako „przedmiot biedny” jest częścią naznaczonej melancholią tradycji biedermeierowskich kolekcji. Równocześnie przecież jest także przedmiotem nadspodziewanie nowoczesnym. Uwolniona ze służby ludziom, niepotrzebna już swym właścicielom, budzi wzruszenie i czułość, pozwalając doświadczać „realności najniższej rangi”, a to właśnie – jak twierdził Tadeusz Kantor – stanowi istotę nowoczesnego rozumienia sztuki⁵⁰.

BIBLIOGRAFIA

- Balzac H., *Kuzyn Pons*, tłum. T. Boy-Żeleński, posł. J. Parvi, tekst przejrzał J. Rogoziński, Warszawa 1954.
- Balzac H., *Traité de la vie élégante*, Paris 1854.
- Banach A., *O modzie XIX wieku*, oprac. graf. P. Zembrzusi, Warszawa 1957.
- Barański J., *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007.
- Benjamin W., *Pasaże*, red. R. Tiedemann, tłum. I. Kania, posł. Z. Bauman, Kraków 2005.
- Berman M., *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006.
- Bobrowska B., *Małe narracje Prusa*, Warszawa 2003.
- Bodei R., *O życiu rzeczy*, tłum. A. Bielak, tłum. przejr., popr. M. Salwa, K. Skórska, Łódź 2016.
- Budrewicz T., „Kamizelka” – „obserwatorium społecznych faktów”, „Ruch Literacki” 1993, z. 5, s. 597–616.
- Carlyle T., *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh in Three Books*, intr., notes R.L. Tarr, text established by M. Engel, R.L. Tarr, Berkeley–Los Angeles–London 2000.
- Carlyle T., *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*, tłum. S. Wiśniowski, Warszawa 1882.
- Domańska E., *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 9–21.

⁴⁹ Cyt. za: E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 21.

⁵⁰ T. Kantor, *Realność najniższej rangi (notatki)*, [w:] tegoż, *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wyb., oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2004, s. 413–424. Cyt. za: E. Domańska, dz. cyt., s. 9–10.

- Freedgood E., *Idee w rzeczach. Ulotne znaczenia powieści wiktoriańskich*, tłum. A. Al-Araj i in., Warszawa 2017.
- Gautier T., *Legenda czerwonej kamizelki*, [w:] tegoż, *Pisarze i artyści romantyczni. Szkice, wspomnienia, groteski*, wyb., tłum., koment. J. Guze, Warszawa 1975, s. 37–44.
- Gloger M., *Idealizm w „Lalce”, czyli Prus i Carlyle*, [w:] *Świat „Lalki”. 15 studiów*, red. J.A. Malik, Lublin 2005, s. 41–71.
- Hopkins A., V., *Waistcats. From the Hopkins Collection c. 1720–1950*, London 2017.
- Ilmurzyńska H., Stepnowska A., *Księgozbiór Bolesława Prusa*, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1965.
- Kantor T., *Realność najniższej rangi (notatki)*, [w:] tegoż, *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wyb., oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2004, s. 413–424.
- Kędzierszawski W., *Zwrot ku rzeczom – nowy status kultury materialnej we współczesnej humanistyce*, [w:] *Głód. Skojarzenia, metafory, refleksje...*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2014, s. 207–232.
- Kopytoff I., *Kulturowa biografia rzeczy. Utowarowienie jako proces*, tłum. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, wyb., przedm. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005, s. 249–274.
- Krajewski M., *Sq w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.
- Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- Latour B., *Przedmioty także posiadają sprawczość*, tłum. A. Derra, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 525–560.
- Legutko G., *Prusowski tryptyk ontologiczny („Cienie” – „Sen” – „Nic nie ginie!”)*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2014, R. 7, s. 129–145.
- Małecka A., *Filozofia szaty. O symbolizmie Thomasa Carlyle’a*, Kraków 1996.
- Małecka A., *Symbole i ich starzenie się w ujęciu Thomasa Carlyle’a*, „Stylistyka” 2007, t. 16, s. 117–124.
- Markowski M.P., *Kolekcja. Między autonomią i reprezentacją*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1997, nr 4, s. 89–103.
- Mazur A., *Człowiek wśród rzeczy i rzecz wśród ludzi. Reifikacje i antropomorfizacje w prozie Marii Konopnickiej*, [w:] *Ludzie – rzeczy – obrazy. Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej*, red. T. Budrewicz, Z. Fałtynowicz, Suwałki 2004, s. 27–39.
- Mazur A., *Niewolnik i władca przedmiotów. Człowiek wobec rzeczy w prozie realistycznej*, „Ethos” 2020, t. 33, nr 3, s. 158–189.
- Mazur A., *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001.
- Nalewajska L., *Moda męska w XIX i na początku XX wieku. Fashionable, dandys, elegant*, Warszawa 2010.
- Nemoianu V., *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Massachusetts–London, England 1984.
- Norwid C., *Pisma wszystkie, Wiersze*, cz. 2, zebr., tekst ustalił, wstęp, uwagi krytyczne J.W. Gomulicki, Warszawa 1971.
- Paczoska E., *Od szkicu do obrazu i z powrotem. „Pod sztychami” Bolesława Prusa*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2014, R. 7, s. 85–100.
- Pepys S., *Dziennik*, t. 2, wyb., tłum., przyp. M. Dąbrowska, posł. J. Hochfeld, Warszawa 1952.
- Płachecki M., *Bolesława Prusa dialogi z nowelą*, [w:] B. Prus, *Nowele wybrane*, wyb. W. Jesionowska, posł., przyp. M. Płachecki, Warszawa 1976.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Piękos, Warszawa 1996.
- Próchniak P., *„Kamizelka”: złamane istnienie (notatki)*, [w:] *Bolesław Prus: pisarz nowoczesny*, red. J.A. Malik, Lublin 2009.
- Prus B., *Kamizelka*, [w:] tegoż, *Nowele wybrane*, wyb. W. Jesionowska, posł., przyp. M. Płachecki, Warszawa 1976.
- Prus B., *Opowiadania i nowele. Wybór, oprac.*, wyb. T. Żabski, Wrocław 1996.

- Prus B., *Pisma wszystkie, Notatki twórcze*, t. 2, *Notatki o kompozycji 1886–1889*, oprac. M. Kreft, A. Martuszevska, Warszawa–Lublin 2016.
- Siwiec M., *Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009.
- Taine H., *L'idéalisme anglais; étude sur Carlyle*, Paris 1864.
- Thinking Through Things. Theorizing Artefacts Ethnographically*, ed. A.J.M. Henare, M.S. Wastell, New York 2007.
- Žižek S., *Sex and the Failed Absolute*, London 2020.

STRESZCZENIE

Artykuł przynosi propozycję lektury *Kamizelki* Bolesława Prusa w kontekście antropologii stroju oraz dostrzeżonych paralel między arcydziełem pozytywistycznej nowelistyki a „filozofią szaty” wpisaną w *Sartora Resartusa* Thomasa Carlyle’a i analizą fenomenu kolekcjonerstwa zaproponowaną przez Waltera Benjamina w *Pasażach*. Wykorzystując metodologiczne propozycje „zwrotu ku rzeczom”, udowadniam, że tytułowa bohaterka noweli Prusa może być postrzegana jako reprezentantka ważnej linii dziewiętnastowiecznej tradycji: późnoromantycznej kultury pamięci.

Słowa klucze: Bolesław Prus, *Kamizelka*, kamizelki, pamięć, romantyzm, zwrot ku rzeczom

NOTA O AUTORZE

Iwona Węgrzyn – prof. dr hab., historyczka literatury, edytorka. Wykłada na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek: *Polskie piekło. Literackie biografie zdrajców targowickich: Stanisława Szczęsnego Potockiego, Franciszka Ksawerego Branickiego i Seweryna Rzewuskiego* (2005), *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego* (2012), *Wyczerpana tradycja. Szkice o literaturze polskiej XIX wieku* (2021). Adres e-mail: iwona.wegrzyn@uj.edu.pl.



Dariusz Trzeźniowski

Uniwersytet Radomski im. Kazimierza Pułaskiego
ORCID: 0000-0002-1171-3474

Co noszono w XIX wieku w starożytnym Egipcie? O *Faraonie* Bolesława Prusa

Bolesław Prus do tego stopnia zaskoczył czytelników wyborem tematu *Faraona*, że od początku podejrzewali oni, iż starożytny Egipt jest jedynie pretekstem, a dawny świat stanowi co najwyżej efektowny sztafaż. Wysuwano hipotezy aktualizujące problematykę dzieła, które dziś mogą zaskakiwać – wskazywano konkretne postaci z ówczesnego życia politycznego ubrane w maski bohaterów literackich. I tak spór między Ramzesem XIII a Herhorem miałby odsyłać do rywalizacji „cara-reformatora” Mikołaja II z konserwatywnym zwierzchnikiem rosyjskiej cerkwi Konstantinem Piotrowiczem Pobiedonoscewem¹ lub też do antagonizmu pomiędzy cesarzem Wilhelmem II a kanclerzem Otto von Bismarckiem². Ta interpretacja ma się zresztą zupełnie dobrze, skoro po premierze filmu Jerzego Kawalerowicza (1965) sugerowano, iż tematem jest konflikt „młodego” Władysława Gomułki i „starego” prymasa Stefana Wyszyńskiego³.

Ujęcia literaturoznawców uniwersalizują wymowę powieści. Dla Zygmunta Szweykowskiego *Faraon* to traktat o państwie i społeczeństwie⁴; Janina Kulczycka-Saloni uwypukliła wpisaną w tekst heglowsko-marksistowską dialektykę rozwoju historii, która toczy się w imię postępu społecznego⁵; Henryk Markiewicz, analizując powieść również z perspektywy marksistowskiej, wskazał na starcie ponadjednostkowych, sprzecznych „interesów wielkich grup społecznych”⁶; Franciszek Ziejka sygnalizował figuratywną interpretację przyczyn upadku Rzeczypospolitej

¹ Zob. L. Włodek, *Bolesław Prus. Zarys społeczno-literacki*, Warszawa 1918, s. 52–53; J. Kulczycka-Saloni, *O „Faraonie”*. Szkice, Wrocław 1955, s. 13; H. Markiewicz, *O realizmie „Faraona”*, [w:] tegoż, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1964, s. 120 (wyd. 1: 1954).

² H. Markiewicz, dz. cyt., s. 120–121.

³ Zob. Ł. Jasina, „*Faraon*” jest filmem arcypolskim, <https://tiny.pl/wxzbbbc7> (dostęp: 24.01.2024).

⁴ Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 248–288.

⁵ J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 127–165.

⁶ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 132.

szlacheckiej⁷; Leszek Szaruga pisał o zdiagnozowanych ponadczasowych mechanizmach walki o władzę, kiedy wygrywa bardziej doświadczony, konsekwentny i bezwzględny gracz⁸. Można się domyślić, że w podobny sposób czytał *Faraona* Józef Stalin – powieść ta należała do jego ulubionych, o czym informował Józef Czapski w prozie wspomnieniowej *Na nieludzkiej ziemi*⁹. Zaproponowałem odpolitycznioną, choć równie figuratywną interpretację utworu, w której – jak sądzę – Prus wyłożył własną ponadczasową filozofię życia, w tym możliwą projekcję ideału szczęścia¹⁰.

Powieść Prusa ukazywała się w odcinkach w „Tygodniku Ilustrowanym” w latach 1895–1896, w wersji książkowej została opublikowana w 1897 roku. Pierwsi czytelnicy przyjęli ją z umiarkowanym zrozumieniem. Egipt w XIX wieku był modny, przynajmniej od wyprawy wojennej Napoleona, której naukowym pokłosiem stały się narodziny nowoczesnej egiptologii. W prasie tamtego czasu, również polskiej, informowano o pracach archeologów, choć sławny grobowiec Tutanchamona odkryto później – w 1922 roku. Miejsce pochówku Ramzesa II (i szeregu innych panujących czy wpływowych osób z XVII–XXI dynastii) odnaleziono już jednak w 1881 roku. Na wspaniale zachowany grobowiec egipskiego rzemieślnika Sennedjema natrafiono pięć lat później. Przełomem w badaniach było odczytanie hieroglifów przez Jeana-François Champolliona; powstały prace historyków-egiptologów, takich jak np. Gaston Maspero¹¹, Auguste Mariette¹², oraz entuzjastów-amatorów (czy półamatorów), takich jak Ignacy Żagiell¹³, Julian Ochorowicz¹⁴, Antoni Narkiewicz-Jodko¹⁵, Waleria Jędrzejowiczowa¹⁶. Po tematy staroegipskie sięgali twórcy literatury, np. Théophile Gautier, autor *Nocy Kleopatry*; Georg Moritz Ebers, uczony, który zapragnął literackiej sławy, a za jego najpopularniejszą powieść uważa się *Eine ägyptische Königstochter*, wydaną także, jak szereg innych dzieł tego autora, w języku polskim¹⁷. Temat starożytnego Egiptu został podjęty w melodyjnej

⁷ F. Ziejka, *Tajemnice „Faraona”*, „Ruch Literacki” 1974, z. 1, s. 19–30.

⁸ L. Szaruga, *„Faraon” jako powieść o państwie*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 5(23), s. 87–103.

⁹ J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, Paryż 1949.

¹⁰ D. Trześniowski, *Don Juan à l'égyptienne*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2016, R. 9, s. 197–211.

¹¹ G. Maspero, *Opowiadania historyczne. Egipt i Assyria*, tłum. J. Popławski, Warszawa 1893.

¹² A. Mariette-Bey, *Aperçu de l'histoire d'Égypte: depuis les temps les plus reculés jusqu'à la conquête musulmane*, Paris 1864. Ponadto szereg innych prac naukowych; żadna z nich nie była tłumaczona na język polski.

¹³ I. Żagiell, *Historia Egiptu*, Wilno 1879.

¹⁴ J. Ochorowicz, *Wiedza tajemna w Egipcie (opowiadanie historyczno-przyrodnicze); Istota bytu (legenda historyczno-filozoficzna)*, Warszawa 1898.

¹⁵ A. Narkiewicz-Jodko, *Szkielet historyczny umysłowego i artystycznego rozwoju ludzkości od zawiązków pierwszych społeczeństw do początku sztuki chrześcijańskiej*, t. 2, Lwów–Warszawa 1889.

¹⁶ W. Jędrzejowiczowa, *Starożytny Egipt pod względem historii, religii, cywilizacji i obyczajów*, Lwów 1893.

¹⁷ G. Ebers, *Córka króla egipskiego. Powieść*, t. 1–3, tłum. P. Wilkońska, Lwów 1877. Inne powieści egipskie Ebersa w przekładach na język polski: *Siostry. Romans egipski*, tłum. G. Czernicki, Warszawa 1883; *Serapis. Romans historyczny*, tłum. W.K. Zieliński, Lwów 1887; *Kleopatra. Powieść historyczna*, tłum. A. Callier, Warszawa 1894.

i efektownej scenicznie operze *Aida* Verdiego, zamówionej na uroczystość otwarcia Kanału Sueskiego, a wystawionej w Warszawie zaledwie cztery lata po premierze w Kairze. Współczesny Egipt był obecny w przekazach dziennikarskich – informowano o kanale łączącym morza: Śródziemne z Czerwonym jako największym osiągnięciu europejskiej myśli inżynierskiej w XIX wieku, powstaniu Arabiego (czyli znanego Mahdiego z *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza) z lat 1881–1883. Drukowano w prasie artykuły popularnonaukowe, recenzje książek egiptologów, a także reportaże coraz liczniejszych podróżników¹⁸.

Źródła i biblioteka, z których korzystał czy mógł korzystać Prus, wydaje się zatem obszerna. Naukowa wartość ustaleń ówczesnych egiptologów była, jak się dziś ocenia, wysokiej próby i w zasadzie nie uległa przedawnieniu. Nasza współczesna wiedza o antycznym Egipcie właściwie nie różni się od tej czerpanej w XIX wieku z lektury prac Maspero i Mariette’a, po które sięgał bądź mógł sięgać Prus. Pomyłki przytrafiały się erudytom-dyletantom, jak Żagiell, zwiększający liczbę Ramessydów z XX dynastii na tronie faraoniskim (stąd historycznie nieistniejący Prusowski Ramzes XIII). Dlatego też współcześni specjaliści od antyku, od Jana Parandowskiego¹⁹ poprzez Tadeusza Andrzejewskiego²⁰ po Andrzeja Niwińskiego²¹ i Adama Łukaszewicza²² skłonni są punktować Prusowskie anachronizmy czy luki w wiedzy, jakie nie powinny mieć miejsca w przypadku wybitnego pisarza. Są to m.in.: pieniądze, które pojawiły się w Egipcie 500 lat po czasie przedstawianym w powieści i które Prus określa niekiedy nazwą grecką (drachma) lub zapożyczoną z antycznej miary wagi (talent); niewiarygodny historycznie wizerunek Fenicjan, będących literackim odbiciem dobrze znanych Prusowi Żydów nazywanych Fenicjanami (by uniknąć posądzeń o antysemityzm); nieistniejąca w rzeczywistości międzynarodówka kapłańska, pod przywództwem powieściowej fikcyjnej postaci Beroesa, podobnie jak egipski skarbiec ukryty w labiryncie czy amfiteatry. Nie lepiej wypada Prus w odtwarzaniu kolorytu historycznego i lokalnego. Choć Janina Kulczycka-Saloni skłonna jest w tej materii ufać pisarzowi, pisząc: „Życie codzienne Egipcjanina: jego strój, przedmioty codziennego użytku, to już ta sfera świata starożytnego, w której Prus porusza się swobodniej, która jest mu jakoś bliższa i którą w znacznej mierze

¹⁸ Zob. omówienie zawartości prasy z epoki pióra J. Kulczyckiej-Saloni, dz. cyt., s. 28–42.

¹⁹ J. Parandowski, „*Faraon*”, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 1, s. 41; tenże, *Dzieła wybrane*, t. 3, *Aspazja; Odwiedziny i spotkania (seria pierwsza)*; *Szkice; Odwiedziny i spotkania (seria druga)*, Warszawa 1957, s. 95–104.

²⁰ T. Andrzejewski, „*Faraon*” Prusa w świetle dokumentów starożytnych, „Meander. Miesięcznik poświęcony kulturze świata starożytnego” 1953, nr 1, s. 43–53; nr 7, s. 331–339; 1954, nr 6, s. 261–276.

²¹ A. Niwiński, *Literacka wyprawa Bolesława Prusa do starożytnego Egiptu, czyli „Faraon” okiem egiptologa*, [w:] B. Prus, *Faraon*, red. A. Niwiński, Warszawa 2014, s. 627–642.

²² A. Łukaszewicz, O „*Faraonie*” Bolesława Prusa – starożytny Egipt i kontekst polski, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 2, s. 27–53; tenże, *Spojrzenie na starożytny Egipt z XIX-wiecznej Warszawy. Na marginesie nowego wydania „Faraona” Bolesława Prusa*, „Meander. Rocznik poświęcony kulturze świata starożytnego” 2017, nr 72, s. 67–99.

zapełnia najrozmaitszymi szczegółami”²³, to jednak już współcześni egiptolodzy wykazują wiele historycznych przeinaczeń, m.in.: za panowania XX dynastii nie było w Egipcie brukowanych gościńców, przydrożnych zajazdów, miejskich fontann i ławek; w egipskich domach pisarz umieścił współczesne sobie meble, w łazienkach – wanny. Historycy antyku zaznaczają, że w Egipcie nie rosły konwalie, drzewka pomarańczowe, róże. Tamtejsza codzienność, jaką rozpoznajemy w powieści Prusa, jest zatem w dużym stopniu wyobrażona i projekcyjna. To bardziej współczesny pisarzowi kostium niż koloryt dawności.

Warto jednak zwrócić uwagę na świat staroegipskiej mody. Trzeba podkreślić, iż dziewiętnastowieczni informatorzy byli dla Prusa w tej kwestii mało użyteczni. Egipt przedstawiano w porządku historii politycznej, społecznej, cywilizacyjnej, artystycznej, religijnej. Prus tworzył w czasie sprzed przełomu badawczego, do czego przyczyniła się francuska szkoła *Annales*, kładąca nacisk na mikrohistorię, odtwarzająca świat życia codziennego przeszłości. Nasz pisarz skazany był na ilustracje, niestety w większości czarno-białe, które mógł znaleźć w kompendiach wiedzy o Egipcie czy w czasopiśmie. Ten materiał poddał własnemu porządkowaniu, często też własnemu nazewnictwu, własnym interpretacjom.

Przedstawienie mody starożytnego Egiptu jest u Prusa wypadkową dwu antynomicznych dyskursów. Po pierwsze, pisarz interpretuje egipski szyk podług przyzwyczajzeń, nawyków, oczekiwań XIX wieku. Zatem Egipcjanie ubierają się oczywiście inaczej, co wynika z odmiennego miejsca i czasu, ale reguły rządzące światem ich ubiorów są analogiczne do tych, do których byli przyzwyczajeni pisarz i jego pierwsi czytelnicy. Drugi dyskurs jest reakcją na koturnowość, niewygodę mody i przedstawia szczęśliwą transgresję ograniczeń, jest w jakimś stopniu zapisanym marzeniem o wolności człowieka wobec niewygodnego kanonu dziewiętnastowiecznej elegancji.

Pisarzowi, wychowanemu w społeczeństwie klasowym, trudno było przyjąć, że starożytnym Egiptem rządziły zasady dużo bardziej demokratyczne. Moda staroegipska, jak podkreślają współcześni historycy, „raczej nie była wyróżnikiem statusu społecznego”²⁴. Dziś wiadomo, że Egipcjanie, niezależnie od pozycji w społeczeństwie, ubierali się tak samo: „Prawie wszyscy mężczyźni nosili krótkie, sięgające kolan przepaski biodrowe, rodzaj «fartuszka» z prostokątnego kawałka płótna, którym owijano biodra i wiązano w pasie”²⁵. Codzienny ubiór kobiet stanowiły „długie i wąskie suknie, opinające ciało niczym rękawiczka, o jednym szerokim ramiączku, rzadziej dwóch”²⁶. Biżuterię i amulety nosili wszyscy, codziennie, nawet w trakcie pracy odgrywały one rolę w pierwszej kolejności magiczną, dopiero w drugiej ozdobną. Noszono chętnie naszyjniki, pierścienie, naramiennice, bransolety. Podstawę materiałową stanowiły kości i zęby zwierząt, muszle, skóra. Nie

²³ J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 79.

²⁴ G. Andreu, *Egipt w czasach piramid*, tłum. M.G. Witkowski, Warszawa 2012, s. 170.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 171.

używano drogich kamieni szlachetnych, pojawiały się wszakże bardzo popularne półszlachetne – kornalin, ametyst, agat, turkus, skaień, lapis-lazuli²⁷. Oczywiście, najdroższe ozdoby nosili ci, których było na nie stać. Wszakże, jak podkreśla Pierre Montet, badacz współczesny, „ludzie z niższych warstw, nie mniej niż klasy uprzywilejowane, lubowali się w ozdobach i klejnotach”²⁸. Ujęcie Prusa tylko częściowo pokrywa się z ustaleniami historyków – kosztowne ozdoby, także w sytuacjach codziennych, noszą przedstawiciele elit państwowych i finansowych (Ramzes wymienia podręczny złoty łańcuch za Sarę), mniej drogie (amulety) noszą także oficerowie – Eunana jest obwieszony amuletami (35)²⁹; chłopci czy rzemieślnicy są podobnych ozdób pozbawieni.

Chodzono w starożytnym Egipcie zazwyczaj boso, choć w dobie Nowego Państwa w czasach panowania Ramessydów upowszechniły się sandały „o podeszwach zrobionych z twardych włókien papirusu, kory palmowej lub ze skóry”³⁰. Sandały wkładali również chłopci, jednak bosi u Prusa. Egipcjanie, zarówno mężczyźni, jak i kobiety, mogli zachować swoje włosy, co pisarz zauważa; nosili też peruki, które nabierały wyszukanego charakteru w okresie świąt, choć u Prusa w świecie arystokratycznych elegantów, co jest sprzeczne z dzisiejszą wiedzą historyczną, są codziennością. Tutmosis stroi się w wybitnie niepraktyczny sposób w obozie wojkowym: „Nade wszystko jednak odznaczała się jego ogromna peruka, składająca się z mnóstwa warkoczyków, i sztuczna bródka, podobna do kociego ogona” (35). Przy czym trzeba dodać, że Egipcjanie nie nosili bródek, charakterystycznych dla posągów bogów. Niwiński komentuje tę pomyłkę błędną interpretacją Prusa przedstawień zmarłych mężczyzn, dla których był to pośmiertny awans do grona bóstw³¹.

Materiał egipskich ubrań był demokratyczny. Wówczas znano w zasadzie tylko len, uprawiany w delcie Nilu. Niekiedy wykorzystywano wełnę, bo w Egipcie hodowano owce. Bawełna występowała rzadko i pojawiła się później (na pewno nie uprawiano jej w czasach XX dynastii); następnie odkryto jedwab³². Staroegipska sztuka tkacka stała się na wysokim poziomie; z lnu uzyskiwano materiały o różnej fakturze i grubości. Nieświadomy tego pisarz skłonny był uznać, że przezroczyście szaty, charakterystyczne dla stroju kobiecego, i równie delikatne szale wykonane były z muslinu (delikatnej, bawełnianej tkaniny), którego Egipcjanie nie znali.

Prus różnicuje ubrania warstw społecznych, podkreślając wyraźne i widoczne już na pierwszy rzut oka granice stanowe. Dość wiarygodny historycznie wizerunek Egipcjanina otrzymuje w powieści Ramzes XIII, jednak w zamierzeniu pisarskim

²⁷ Tamże, s. 177.

²⁸ P. Montet, *Życie codzienne w Egipcie w epoce Ramessydów XIII–XII w. p.n.e.*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1964, s. 67.

²⁹ Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z edycji: B. Prus, *Faraon*, red. A. Niwiński, Warszawa 2014. Jest to edycja jednotomowa, numer w nawiasie oznacza stronę, z której pochodzi cytat.

³⁰ G. Andreu, dz. cyt., s. 171–172.

³¹ B. Prus, *Faraon*, dz. cyt., s. 35.

³² Zob. R. Hall, *Egyptian Textiles*, London 1986.

jego skromność ma kontrastować z dworskim i kapłańskim przepychem. Sara zobaczywszy go po raz pierwszy, mogła nawet przypuszczać, że jest on najwyżej „pisarzem u pisarza takiego pana, który nosi wachlarz nad noszącym wachlarz nomarchą Habu” (46). Choć tu Prus także silnie sygnalizuje status społeczny postaci: Ramzes nosi złoty łańcuch na szyi i ma kosztowny miecz, wysadzany nieużywanymi w egipskiej sztuce jubilerskiej szmaragdami. Z kamieniami szlachetnymi pisarz miał problem: nie wyobrażał sobie wysokiej pozycji materialnej bez jubilerskich precjozów. Nieznane antycznym Egipcjanom kamienie wciąż pojawiają się w powieści jako wyznacznik przepychu i bogactwa, np. rubiny i szafiry można oglądać w łańcuchu ofiarowanym posłowi asyryjskiemu Sargonowi. W labiryncie Ramzes patrzy na cenne „rubiny, topazy, szmaragdy, szafiry, diamenty”, tak cenne, że „Za niejednego z tych klejnotów można było kupić miasto” (472, 473).

Królowa Nikotris prezentuje się z wyszukaną elegancją, mimo braku ku temu okazji; w domowych pieleszach, zaskakiwana przez gości, zawsze zachowuje klasę godną osoby koronowanej: „Królewska małżonka miała na sobie muślinowy płaszcz, haftowany złotem, a na peruce obrączkę ozdobioną klejnotami w formie lotosu” (69). Podobnie dworzanie przyodziewają się przy każdej, najmniej nawet stosownej okazji w sposób tyleż demonstracyjny, co mało praktyczny (i do tego niewiarygodny historycznie), jak Tutmozis, zakładający na co dzień „muślinową koszulkę, bogato haftowany fartuszek i złotą szarfę przez ramię” (35). Herhor ubrany jest jak wiarygodny historycznie Egipcjanin (obnażona pierś, gołe nogi, skromny fartuszek dokoła bioder), nosi także skórę pantery, co, jak wiadomo, nie zdarzało się w codziennych sytuacjach. Kapłani u Prusa zakładają „pantercze skóry przez plecy” (532). Nawet ubogi Menes, którego opaska na biodra ma postać zgrzebnego łachmana, zakłada również, choć wyliniałą, skórę drapieżnika. Wyraźnie „panterkę” Prus uznał za znak wyróżniający ubiór kapłański – to dla pisarza jak egipska koloratka. Nakrycie głowy, nałożone przez Herhora w dniu koronacji Ramzesa, Prus nazywa tyleż niefrasobliwie, co chyba celowo infulą, by analogia egipskiego stanu kapłańskiego i Kościoła katolickiego była wyraźniejsza. Obydwie instytucje, podkreślał pisarz, otacza przepych i obydwie chętnie mieszają się do świeckiej polityki.

Prawem kontrastu społeczno-majątkowego ubóstwo egipskich chłopów jest u Prusa przerysowane i wyolbrzymione. Jeśli wierzyć Herodotowi, choć spisywał on swoje wrażenia 500 lat później, to z perspektywy mieszkańca górzystej i kamienistej Grecji los egipskiego chłopą był raczej godny pozazdroszczenia. Kronikarz zwracał uwagę na stosunkowo łatwą i pomysłową uprawę ziemi, uzyskiwane dobre plony, co bezpośrednio przekładało się na dość wysoki standard życia rolników. Ponadto podatki egipskie nie wpędzały chłopów w nędzę, nie odbierały im wolności. Nie spadały na nich dotkliwe kary cielesne, a tym bardziej chłosta przy byle okazji, jak w powieści Prusa. Egipscy wieśniacy bardziej przypominają XIX-wiecznych polskich chłopów pańszczyźnianych, a i stosunki na wsi staroegipskiej są też wybitnie

pańszczyźniane³³. Przejawem ich nędzy jest strój, łachmaniarski lub w ogóle nieistniejący. W dziele Prusa „egipscy chłopci” nie noszą ubrań, pracują całkiem nago; przyodziewają się tylko od wielkiego święta, jak audyencja u władcy.

Z kolei cudzoziemcy ubrani są w zakrywające całe ciało szaty. Fenicjanie i Żydzi nie różnią się zresztą między sobą, co jest kolejnym dowodem na to, że Prus rozdzielił cechy współczesnych mu Żydów na dwie powieściowe nacje. A zatem Fenicjanin Dagon „Miał niebieską tunikę, na niej białą płaszcz z cienkiej tkaniny” (76), w przypadku Hirma analogiczny strój nazwany został togą (195), natomiast Żyd Gedeon „Miał na sobie długą do kostek koszulę, u dołu obszytą kolorowym haftem, a na niej żółty kaftan bez rękawów, rodzaj kapy spadającej na piersi i plecy” (82). Podobnie zakrywają swe ciała Asyryjczycy: „Jedni byli odziani w długie szaty z grubego sukna spadające do kostek, inni w krótkie surduty i spodnie, a niektórzy – w buty z cholewami” (257), przy czym należy zauważyć, że spodnie pojawiły się 400 lat później. Prus chciał wyraźniej odróżnić Egipcjan, w których skłonny był widzieć protoplastów Europy, od ludów Wschodu, postrzeganych jako obcych.

W ujęciu pisarza strój egipski odzwierciedla zatem status społeczny i narodowy postaci. Ubranie jest wizytówką, znakiem rozpoznawczym człowieka. Niemożliwa jest tu dowolność: w Egipcie nosi się to, co przystoi pozycji, jaką się zajmuje na drabinie społecznej i szachownicy narodowej. Przesada i ostentacja są wyróżnikiem klasy uprzywilejowanej (próżniaczej), symbolem władzy czy dominacji. Na takim tle skromność w doborze ubrań, jak w przypadku Ramzesa XIII, zaświadcza o wartości człowieka. Brak stroju to już oznaka biedy czy nawet nędzy. Nikogo nie dziwi nagość chłopów, jest zrozumiała i akceptowalna w feudalnym porządku świata. Za to obcość manifestowana w stroju nie pozwala się pomylić, z kim mamy do czynienia – Egipcjaninem czy cudzoziemcem.

Pisarz przedstawia także reakcje swych bohaterów na niewygody mody oficjalnej. Widzi, czy – raczej – chce widzieć w Egipcjanach ludzi gotowych do przekraczania konwenansów, przedkładających naturalność nad sztywne reguły rządzące *savoir-vivre*. Egipcjanie wąż się na to, co jeszcze dziewiętnastowiecznym Europejczykom nie przychodziło do głowy. Sposobem wyjścia poza sztywną i konwencjonalną modę jest nagość, manifestowana także w miejscach publicznych. Oczywiście, czynnikiem sprzyjającym takim zachowaniom jest klimat, za którym pisarz z zimnej i dżdżystej północnej Europy mógł tęsknić. I w tym przypadku to chłopci stają się prawdziwymi arbitrami pożądanej nieelegancji. Ich nagość jest naturalna, w zasadzie na sposób Gombrowiczowski, pozbawiona skrępowania, i nie jest na ogół estetyzowana, choć zdarzają się wyjątki. W naturalny sposób nadzy są młodzi adepci szkoły kapłańskiej (często także chłopskiego pochodzenia) – brak ubioru w tym przypadku staje się synonimem młodości. Dojrzały mężczyźni są już na ogół jedynie półnaczy, zasłaniają miejsca intymne skromną przepaską. Ich nagość wszakże często bywa narcystyczna,

³³ Wskazuje na to H. Markiewicz, dz. cyt., s. 133.

co jest, jak się wydaje, społecznie akceptowalne. Lykon – sobowtór Ramzesa – biega nago po ogrodzie, a królową matkę nie tyle niepokoi jego ekshibicjonizm, co zdrażające szaleństwo słowa: przekonuje on bowiem, że umie latać, więc przewyższa w swych dokonaniach faraonskich poprzedników. Gdy dojrzały mężczyźni bawią się, jak zauważa Tutmozis, pozwalają sobie często na pełną nagość, która nikogo nie dziwi ani nie krępuje. Młodzieniec zwraca się do Eunany: „chłopi i robotnicy zawsze chodzą nago. Wielcy zaś tylko wówczas, gdy im się tak podoba” (527). Fałszywy lizus i kapłański szpieg akceptuje, jak się zdaje, takie reguły zachowań bez zastrzeżeń: „– Rozumiem – odparł Eunana, bystro patrząc w oczy wodzowi. – I nie tylko powtórzę to moim żołnierzom, ale nawet zaraz, dzisiejszej nocy będę chodził nago po ogrodach, aby wiedzieli, że starsi mają prawo robić to, co chcą...” (527).

Nieco skromniejsze są kobiety – choć niekiedy deklarują surowość obyczajów, to jednak dzięki przezroczystym („muślinowym”) szatom chętnie odsłaniają ciało. Sara – wychowana w tradycyjnym, jak należy przypuszczać, patriarchalnym żydowskim domu – nosi dość swobodny strój: „białą szatę powłóczystą, którą z jednej strony unosiła ręką; pod przejrzystą zasłoną widać było dziewicze piersi z kształtu podobne do jabłek” (45). Jeszcze odważniejsza jest Fenicjanka Kama, która co prawda ślubowała swej bogini dziewiczą czystość (więc i zapewne też skromność), jednak zdarzało się jej jednak, że „za cały strój miała złotą obręcz na głowie i delikatny jak pajęczyna szal na ramionach” (109); podobnie w czasie igrzysk: „miała przezroczystą szatę ozdobioną różnokolorowymi haftami” (265). Naga jest Abeb, córka nomarchy Sofry, kiedy przychodzi, a raczej zostaje przysłana przez ojca, do Ramzesa, by wyciszyć jego gniew. Nagie są tancerki bogini Izdy, swoimi ciałami zachęcające pielgrzymów do kwesty. Nagość okazuje się niekiedy bardzo skutecznym narzędziem w pozyskiwaniu męskiej uwagi czy sympatii. Półnaga, zakryta jedynie „muślinowym” szalem, bywa, nie pierwszej już przecież młodości, królowa Nikotris dyskretnie romansująca z Herhorem.

Kobiety *Faraona* są bezpruderyjne. Prus, na przekór swym patriarchalnym deklaracjom w tekstach dyskursywnych³⁴, wzdycha, jak się wydaje, do czasów egipskiego rajy utraconego, w którym swobodne obyczajowo kobiety nie wstydzą się swych ciał, wprost mówią o emocjach, nie prosząc nikogo o zgodę, same sobie dobierają kochanków. Oczywiście takich, którzy im się podobają, czyli tych o pięknych ciałach. By dobrze wybrać i cieszyć się zmysłową miłością, nagość bardzo pomaga. Zaś takie pojęcia, jak „niewierność” i „zdrada”, autor umieszcza w sferze polityki. Zdrajcami są Lykon czy Eunana, za zdrady nikt nie osądza Ramzesa czy Hebron.

Faraon – powieść Prusa o egipskiej modzie (bardziej wyobrażonej niż realnej) i transgresyjnych reakcjach (równie wyobrażonych) na niewygodę tej mody, uznać

³⁴ Warto zacytować fragment tekstu: „Ona za pracownikiem idzie w pole i do warsztatu, wspina się na szczyt gór, zstępuje za nim do kopalni... Ona pociesza go w troskach, budzi z upadków ducha, pielęgnuje w cierpieniu, a zawsze – karmi, służy i pieści...” – zob. B. Prus, *Ona*, [w:] *Kobieta współczesna. Książka zbiorowa*, Warszawa 1904, s. 1.

można za prefigurację czy zapowiedź przeczuwanej przez pisarza rewolucji obyczajowej, jaka dokona się dopiero w XX wieku. W latach 20. minionego stulecia, gdy kobiety i mężczyźni odrzucał nazbyt krępujące stroje („łydka” Witolda Gombrowicza), i w późnych latach 60., gdy podczas rewolt studenckich naruszają krępujący kodeks obyczajowych norm, swobodnie akceptując i manifestując swoją cielesność.

BIBLIOGRAFIA

- Andreu G., *Egipt w czasach piramid*, tłum. M.G. Witkowski, Warszawa 2012.
- Andrzejewski T., „Faraon” Prusa w świetle dokumentów starożytnych, „Meander. Miesięcznik poświęcony kulturze świata starożytnego” 1953, nr 1, s. 43–53; nr 7, s. 331–339; 1954, nr 6, s. 261–276.
- Czapski J., *Na nieludzkiej ziemi*, Paryż 1949.
- Ebers G., *Córka króla egipskiego. Powieść*, t. 1–3, tłum. P. Wilkońska, Lwów 1877.
- Ebers G., *Kleopatra. Powieść historyczna*, tłum. A. Callier, Warszawa 1894.
- Ebers G., *Serapis. Romans historyczny*, tłum. W.K. Zieliński, Lwów 1887.
- Ebers G., *Siostry. Romans egipski*, tłum. G. Czernicki, Warszawa 1883.
- Guillemette A., *Egipt w czasach piramid*, tłum. M.G. Witkowski, Warszawa 2012.
- Hall R., *Egyptian Textiles*, London 1986.
- Jasina Ł., „Faraon” jest filmem arcyfajkowym, <https://tiny.pl/wxzbbbc7> (dostęp: 24.01.2024).
- Jędrzejowiczowa W., *Starożytny Egipt pod względem historyi, religii, cywilizacji i obyczajów*, Lwów 1893.
- Kobieta współczesna. Książka zbiorowa, Warszawa 1904.
- Kulczycka-Saloni J., O „Faraonie”. Szkice, Wrocław 1955.
- Łukaszewicz A., O „Faraonie” Bolesława Prusa – starożytny Egipt i kontekst polski, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 2, s. 27–53.
- Łukaszewicz A., *Spojrzenie na starożytny Egipt z XIX-wiecznej Warszawy. Na marginesie nowego wydania „Faraona” Bolesława Prusa*, „Meander. Rocznik poświęcony kulturze świata starożytnego” 2017, nr 72, s. 66–97.
- Mariette-Bey A., *Aperçu de l'histoire d'Égypte: depuis les temps les plus reculés jusqu'à la conquête musulmane*, Paris 1864.
- Markiewicz H., O realizmie „Faraona”, [w:] tegoż, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1967, s. 119–144.
- Maspero G., *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, Paris 1875.
- Maspero G., *Opowiadania historyczne. Egipt i Assyria*, tłum. J. Popławski, Warszawa 1893.
- Montet P., *Życie codzienne w Egipcie w epoce Ramessydów XIII–XII w. p.n.e.*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1964.
- Narkiewicz-Jodko A., *Szkic historyczny umysłowego i artystycznego rozwoju ludzkości od zawiązku pierwszych społeczeństw do początku sztuki chrześcijańskiej*, t. 2, Lwów–Warszawa 1889.
- Niwiński A., *Literacka wyprawa Bolesława Prusa do starożytnego Egiptu, czyli „Faraon” okiem egiptologa*, [w:] B. Prus, *Faraon*, Warszawa 2014, s. 627–642.
- Ochorowicz J., *Wiedza tajemna w Egipcie (opowiadanie historyczno-przyrodnicze); Istota bytu (legenda historyczno-filozoficzna)*, Warszawa 1898.
- Parandowski J., „Faraon”, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 3, *Aspazja; Odwiedziny i spotkania (seria pierwsza); Szkice; Odwiedziny i spotkania (seria druga)*, Warszawa 1957, s. 95–104.
- Prus B., *Faraon*, red. A. Niwiński, Warszawa 2014.
- Szaruga Ł., „Faraon” jako powieść o państwie, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 5(23), s. 87–103.
- Szwejkowski Z., *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972.

Trzeźniowski D., *Don Juan à l'égyptienne*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2016, R. 9, s. 197–211.

Włodek L., *Bolesław Prus. Zarys społeczno-literacki*, Warszawa 1918.

Ziejka F., *Tajemnice „Faraona”*, „Ruch Literacki” 1974, z. 1, s. 19–30.

Żagiell I., *Historia Egiptu*, Wilno 1879.

STRESZCZENIE

Przedmiotem obserwacji jest *Faraon* Bolesława Prusa. Pisarz dobrze przygotował się do napisania powieści historycznej. Swoją wiedzę o starożytnym Egipcie czerpał z naukowych i popularno-naukowych książek i czasopism, informujących o odkryciach archeologicznych. Jednak przede wszystkim pisał powieść o państwie i mechanizmach władzy, a mniejszą wagę przykładał do aspektów życia codziennego dawnych Egipcjan. Współcześni nam egiptolodzy wytykają więc pisarzowi sporo pomyłek czy anachronizmów. W kwestii strojów stosował Prus zasady obowiązujące w XIX wieku. Ubranie i ozdoby były dla niego wyróżnikiem statusu społecznego postaci, nie mógł natomiast zrozumieć dużo bardziej demokratycznych reguł, jakie obowiązywały w starożytnym Egipcie.

Słowa kluczowe: Bolesław Prus, *Faraon*, klasy społeczne, starożytny Egipt, ubrania

NOTA O AUTORZE

Dariusz Trzeźniowski – prof. dr hab., literaturoznawca, Uniwersytet Radomski im. K. Pułaskiego. Wcześniej związany z UMCS w Lublinie, Université de Nancy 2 (obecnie Université de Lorraine) we Francji. Zainteresowania badawcze oscylują wokół zagadnień literatury i kultury XIX i XX wieku, inspiracji biblijnych w literaturze, historii dramatu i teatru, krytyki literackiej, powinowactw między literaturą a malarstwem i muzyką, związków dyskursu literaturoznawczego i medioznawczego. Autor monografii: *W stronę człowieka. „Biblia” w literaturze polskiej* (2005), Jerzy Żuławski. *Retoryka nowoczesności* (2019), *Czytanie pozytywistów* (2020). Redaktor i współredaktor naukowy tomów zbiorowych: *Modernistyczny wizerunek człowieka. Studia historycznoliterackie* (2001), *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską* (2010), *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny* (2012), Stanisław Brzozowski. *Powroty* (2013), *Język na rozdrożu* (2020), *Obraz i słowo. Interferencje literatury, języka i mediów* (2022). Autor przeszło stu artykułów w czasopismach naukowych, jak: „Pamiętnik Literacki”, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, „Wielogłos”, „Przegląd Humanistyczny”, „Ruch Literacki”, „Etnolingwistyka”, „Ethos” oraz w licznych tomach zbiorowych w kraju i za granicą. Autor kilku haseł w *Słowniku polskiej krytyki literackiej 1795–1918. Hasła osobowe* (red. G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, 2024). Współautor serii podręczników do języka polskiego dla liceów i techników: *Zrozumieć tekst – zrozumieć człowieka* (2007–2018) oraz *Oblicza epok* (od 2019).



Paulina Abriszewska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID: 0000-0001-5938-3163

„Czarny anioł” i kamizelka w kwiatki. *O Dwóch biegunach Elizy Orzeszkowej*

Podejrzany szelest jedwabiu, kreacje dandysów, status strojów w twórczości Elizy Orzeszkowej – tematy te kilkakrotnie pojawiały się w bogatej literaturze poświęconej dziełom pisarki¹. Zresztą nie tylko utwory, ale również wypowiedzi publicystyczne warte są wspomnienia – przecież Orzeszkowa przy okazji problematyki emancypacyjnej formułowała sądy na temat mody i kobiecego ubioru, które były ściśle powiązane z tworzoną przez nią literaturą. *Dwa bieguny* również sytuowano w kontekście motywów westymentarnych, nie jako główny przedmiot badań, a jako jeden z literackich przykładów. Warto ten brak uzupełnić, bo stroje, materie, pióra, koronki nie są w powieści jedynie częścią opisów charakteryzujących postaci czy też efektem realistycznej skrupulatności, lecz także, jako przedmiot rozmów i ogólniejszych refleksji natury światopoglądowej, wyznaczają ważne punkty na aksjologicznej mapie utworu. Czarna suknia staje się ideową deklaracją postaci, znakiem wyboru ascetycznego życia, rezygnacji z blichtru – do takich „mundurów” Orzeszkowa przyzwyczaiła już swoich czytelników. Jednak ta interpretacja nie byłaby wystarczająca, bo postać skromnie ubranej Seweryny Zdrojowskiej jest również pretekstem do autorskiej krytyki postawy dandysów, homogenizacji kultury powiązanej ściśle z mechanizmami mody. Czarna suknia okazuje się punktem wyjścia modyfikacji

¹ Punktem wyjścia tej tematyki może być artykuł Magdaleny Kreft pt. „Szaty i szmaty”. *Etyczny i psychospołeczny wymiar tematu stroju i komfortu w twórczości Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006, a także krótki komentarz do listu Orzeszkowej, autorstwa Iwony Wiśniewskiej, pt. *Prawda i prostota a dzwactwa mody. Nieznany list Orzeszkowej do NN – anegdota kostiumowa* („Napis” 2017, R. 23, s. 202–214). Orzeszkowa jako jedna z bohaterek obok Prusa i Balzaca pojawia się w artykule Małgorzaty Sokalskiej poświęconym jedwabiu – też, *Od podszewki, czyli o jedwabiu w literaturze (Honoré de Balzac – Bolesław Prus – Eliza Orzeszkowa)*, „Ruch Literacki” 2022, z. 4, s. 591–615. O Granowskim dandysie pisała Dorota Niedziałkowska (taż, *Dandyzm w „Dwóch biegunach” i „Argonautach” Elizy Orzeszkowej*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2011, R. 46, s. 102–120).

romantycznego portretowania i destrukcji schematu bajkowego romansu. Kwieci-sta kamizelka staje się zaś w powieści przyczyną ostatniego pojedynku tytułowych „dwóch biegunów”, dwóch światów wartości.

Czarna plama

Narratorem powieści jest jej główny bohater, Zdzisław Granowski, opowiadający z perspektywy czasu o swoim „zepsutym romansie”² z Seweryną Zdrojowską. Wybór pierwszoosobowej narracji jest kluczowy. Świat przedstawiony oglądamy oczami Zdzisława, jednego z tytułowych biegunów, co więcej, dandysa, przez taki właśnie filtr kodującego rzeczywistość materialną i społeczną. Granowski opisuje otoczenie z ogromnym upodobaniem. Rozbudowane bloki deskryptywne to wyróżnik poetyki dojrzałego realizmu, ale w tym przypadku Orzeszkowa nie poddaje się po prostu realistycznemu przymusowi deskrypcji³. Granowski dandys, rozsmakowany w dodatkach, drobiazgach, nie tylko okazuje się w jakiejś mierze dekadencją estety, ale też świetnym obserwatorem. Zauważa, jak bardzo skomplikowane jest budowanie statusu, wymagające żonglowania różnymi kodami – każdy przedmiot w tym porządku odgrywa określoną rolę, każdy gest i każdy szczegół garderoby są znaczące. W lekturze opisów otoczenia uderza obfitość rzeczy, ich nadmiar oddany za pomocą powtarzającej się enumeracji. Ale dlaczego mówić ogólnie o rzeczach, kiedy to ubiór interesuje nas szczególnie? Strój w oczach Orzeszkowej to coś więcej niż bliskie ciało ubranie⁴, to także wystrój wnętrz, nastrój kreowany przy użyciu przedmiotów. W scenie otwierającej powieść widzimy salon Idalii. Nie tylko modny ubiór tworzy salonową gwiazdę, jaką jest kuzynka Zdzisława, lecz także jej umiejętność podtrzymania salonowej rozmowy, wykształcenie, autoprezentacja, które są „przedłużeniem” stroju, niezbywalną częścią wizerunku. Granowski nazywa to „toaletą [...] duchową”⁵. Jednak gwiazda znajduje się w centrum i potrzebuje zaprojektowanej przestrzeni, otoczenia, rekwizytów. Idalia stroi się w salon:

Wiele światła i kwiatów, trochę złociń i malowideł, tu i ówdzie draperie z ciężkich materii, meble i mebelki, parawaniki, ekrany, albumy, figurki, *que sais-je?* fraszki i fatałaszk, ale ładne i stannujące gustowną całość, dokoła zaś lampy, na chińskim postumencie osadzonej, rond złożone

² Zob. K. Kłosińska, *Zepsuty romans* („Dwa bieguny” i „Ad astra” w świecie powieści o „wieku nerwowym”), [w:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 38–72.

³ M. Sokalska pisała: „W ślad za autorem *Komedii ludzkiej* dojrzały realizm utonął w deskryptywności, co dla dzisiejszego czytelnika może stanowić przyczynek do archeologii przeszłości, odkrywania nieistniejącego już świata i poznawania rozmaitych jego aspektów. Równie często jednak ta pasja omownego traktowania każdego detalu buduje w tekście bariery komunikacyjne, prowadząc do elementarnych nieporozumień poznawczych i problemów redakcyjno-edytorskich” (tam, dz. cyt., s. 592).

⁴ M. Kreft, dz. cyt., s. 306.

⁵ E. Orzeszkowa, *Dwa bieguny*, Warszawa 1977, s. 36. W dalszej części tekstu po cytacie podaję w nawiasie numer strony odsyłający do tego wydania.

ze dwudziestu może osób, siedzących na fotelach, pufach, taburetach, a pośrodku Idalka, cała w wilczych głowach, na czarodziejskim kołowrotku przędząca nić rozmowy (14–15).

Rozgrywanie fizycznej i społecznej przestrzeni, centrum i peryferii, rysuje scenę wielowymiarowo. Spójny, salonowy kod zakłóca jedna osoba. Ciemnym punktem omijanym przez wszystkich spojrzeniem jest w tym salonie Seweryna znajdująca się na peryferiach świetlistego świata. Pierwsze słowa Granowskiego o bohaterce są wyrazem zaskoczenia: „Ale była zupełnie nie ubraną, tak dalece nie ubraną, że nie mogłem na razie zdać sobie sprawy, do jakiej sfery towarzyskiej należeć może” (18). „Guwernantka” – to pierwsza myśl bohatera. Podobnie reagują inni goście. Czarna suknia z wysokim stanikiem, białymi akcentami w postaci kołnierzyka i mankietów, duża brosza i warkocz upięty na głowie stają się niewidzialne na tle bajecznych, kolorowych kreacji, wymyślnych fryzur. Wypada wtączyć w tym miejscu, że Orzeszkowa w swoich nieliterackich wypowiedziach aprobowała ubranie, które odzwierciedlało realny status osoby. W jednym z listów pisarka ganiła wszelkie próby łamania tej zasady, dodając, że „Jeżeli bez uchybienia obowiązkom moim, nie tylko osobistym i rodzinnym, ale obywatelskim i ludzkim, jestem w stanie nosić jedwab i złoto, nie widzę dlaczego bez purytańskich i ascetycznych przesad nosić bym ich nie miała”⁶. Irytowały ją sztuczne, niesmaczne ozdoby udające bogactwo, ale przede wszystkim irytował ją nadmiar i dyktat mody. Orzeszkowa konserwatywnie podchodziła do klasowych różnic wyrażających się w ubiorze, nie akceptowała mieszania się kodów. Pozwalała na wystawność stroju jedynie w określonych granicach. Tymczasem wydaje się, że na początku powieści Sewerynę całkowicie odarto z tego znakowego uposażenia. Nie jest tak do końca. Gdy zaintrygowany Zdzisław zostaje przedstawiony Zdrojowskiej, wie już, że jest ona herytierą i oburza się brakiem zainteresowania z jej strony: „Tknęło mię to; przecież, jak on ją [mowa tu o Widzkiem, innym gościu – dop. P.A.] za guwernantkę, ona mnie za frotera wziąć nie mogła!” (23). Oburzenie Zdzisława wynika z odwrócenia sytuacji. On wszakże nie uchybia kodowi salonu, wyrażnie obwieszcza, kim jest, Seweryna zaś – wręcz przeciwnie. Mimo że Granowski okazuje jej zainteresowanie, zostaje przez nią zlekceważony. Bohater nie wie jeszcze, że Seweryna posługuje się innym kodem – nie estetycznym, lecz etycznym. Zrozumie to dopiero później.

Dokonana z bliska ocena stroju potwierdza status dziewczyny, pokazuje Zdzisławowi ukryty kod zamożności – odnotowuje on bogatą tkaninę sukni i broszkę: włoską mozaikę w staroświeckiej oprawie, niemodną, ale równie kosztowną⁷. Seweryna nie jest abnegatką. Pozostaje w żałobie – osobistej, narodowej – i, co równie ważne, neguje modę i nadmiar bogactwa. Na tle jej czarnej sukni otaczająca

⁶ Cyt. za: List E. Orzeszkowej do NN, [w:] I. Wiśniewska, dz. cyt., s. 204.

⁷ Dlatego zmodyfikowałabym nieco twierdzenie Iwony Wiśniewskiej: „Panna Zdrojowska budzi niepokój, bo jej strój nie mówi, kim jest, zaburza tym samym społeczny kod, którym Seweryna jako dziedziczka powinna się posługiwać” (tamże, s. 213), dodając: „według modnych salonowców”.

ją feeria mody ma się jawić czytelnikowi jako w jakiejś mierze parweniuszowska. Panna Zdrojowska nie jest zatem bohaterką doskonale ascetyczną. Iwona Wiśniewska zwracała uwagę na ową ascetyczność jako prostą strategię tworzenia ekstrawaganckich bohaterek, ale jednocześnie ograniczający je mundur⁸; z kolei Magdalena Kreft twierdzi, że w końcu ubrania Seweryny zostają uznane przez salonowców za ekscentryczne i niebanalne⁹. Nie jest to jednak celem Zdrojowskiej, towarzystwo wcale nie postrzega zaś pozytywnie owej niebanalności. Kobieta zostaje zaakceptowana tylko i wyłącznie ze względu na swój status majątkowy, jednak walka o wciągnięcie jej w świat salonowej mody trwa. Seweryna opiera się temu, ponieważ jest ekscentryczna w dosłownym znaczeniu tego słowa. Znajduje się poza centrum świata wartości salonu, jej centrum zdefiniowane jest całkiem inaczej i gdzie indziej. Co więcej, Orzeszkowa w efekcie zmian przestrzeni, strojów, rzeczy dokonuje ostatecznie odwrócenia: warszawskie centrum okazuje się nic nieznaczącymi peryferiami dla Zdrojowskiej¹⁰, czego dotkliwie doświadcza Granowski, będąc już „w puszczy”.

Portrety romantyzowane

Wróćmy tymczasem do konterfektów „czarnego anioła”. Granowski nieustannie inkrustuje swoją opowieść portretami Seweryny, na których zawsze widzimy ją w czarnej sukni – co bohater z irytacją podkreśla – na tle której wyróżniają się jej koralowe usta i szafirowe oczy. Pojawia się skromny kapelusik, „biedne”, jak to określa Zdzisław, futerko, rękawiczki, a nawet raz róża we włosach, ale to właściwie wszystko. Opisy stroju nie wyczerpują deskryptywnej obfitości, mającej najczęściej nieco inny wymiar. Bohater-narrator odnotowuje najmniejsze zmiany wyrazów twarzy Seweryny, ale też postawę, gesty, ich godny, nieomalże dumny charakter. Linia sylwetki, spokój ruchów, lekki, zgrabny chód, ręce spoczywające na sukni lub dotykające przedmiotów, a przede wszystkim twarz odwracają uwagę od stroju lub odwrotnie – jednostajność i skromność czarnej sukni pozwala te szczegóły zobaczyć. Obraz, a właściwie ciągle zmieniające się obrazy Seweryny, jakie maluje Zdzisław, są wyraźnie romantyzowane. Granowski, patrząc na kobietę, stwierdza nawet, że jest ona ucieleśnieniem: „portretu młodej damy z innej epoki” (61). Wrażenie to zostaje spotęgowane w Krasowcach, jej majątku. Tam bohater widzi w niej „dawną kasztelanekę” (194) przemierzającą swoją siedzibę. Nie tylko to mam jednak na myśli,

⁸ Tamże, s. 214.

⁹ M. Kreft, dz. cyt., s. 312.

¹⁰ Odwrócenie hierarchii przestrzeni w oczywisty sposób nawiązuje do, jak to określała Maria Żmigrodzka, „kompleksu izolacji prowincjuszek” Orzeszkowej (zob. też, *Modernizm polski w oczach pozytywistki*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, *Młoda Polska*, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 54).

pisząc o romantyzacji. Józef Bachórz w klasycznym studium *Anatomia romansowej heroiny* dokonał następującego rozróżnienia:

Jest rzeczą najzupełniej oczywistą, że wraz z karierą romansu ogromnego znaczenia nabrały opisy wyglądów i zachowań ich bohaterek. W powieściopisarstwie polskim pierwszej połowy XIX w. ukształtowały się w tej kwestii dwie równoległe tendencje „anatomiczne”. Jedną z nich można by sygnować nazwiskiem Kraszewskiego, drugą – Józefa Korzeniowskiego¹¹.

Dla pierwszego typu charakterystyczne jest odcieleśnienie bohaterki, „eksponowanie właściwości duchowych i kreowanie wyidealizowanych wizji anielskich”¹², zwracanie uwagi przede wszystkim na duchowe właściwości. Ten model kreacji, dalej nazywany „romantyzującym”, przeważa w opisach Seweryny, co ciekawe, wydaje się, że wbrew samemu opisującemu. Przecież narratorem jest dekadent i sybaryta patrzący na zmysłowe usta Seweryny i... oddający się pragnieniu. Zdzisław jest skonfundowany, bo Seweryna wymusza takie spojrzenie, do którego nie był przyzwyczajony, „każe” dostrzegać swoje wewnętrzne „ja”. Tymczasem na Idalkę Zdzisław patrzy „okiem Korzeniowskiego”, obserwując z aprobatą nie osobę, lecz kulturowy konstrukt modnej kokietki, stworzony w powtarzalnych praktykach społecznych zbiór erotycznych powabów. Konfuzja Granowskiego znajduje swój wyraz w jego spojrzeniu, błędzącym od szafirowych oczu do zmysłowych ust. Jednak w toku fabuły Zdzisław coraz częściej wpatruje się w oczy bohaterki, „szafirowe gwiazdy” stają się centrum twarzy kobiety, ale nawet w tych momentach Granowski nie zawsze rozumie grę emocji na obliczu Seweryny. Znakomicie ilustruje to scena powrotu z teatru. Zdzisław przygląda się rozemocjonowanej bohaterce w trakcie powrotnej jazdy. Zdrojowska jest ukryta w cieniu, pozwala więc sobie na niekontrolowane przeżywanie emocji. Jednak co jakiś czas na chwilę pada na nią blask latarni, a Granowski z upodobaniem podgląda wtedy widoczne na jej twarzy upojenie. Całość widzianej sceny psuje mu wyłaniająca się nagle w jednym z błysków latarni łza: „Byłem pewny, że cała jej istota nurza się w radościach dotąd nieznanach, i myślałem o niewymownym szczęściu tego, kto w szeregu takich kąpieli będzie jej baigneurem! Skądże znowu ta łza? Moja ty droga, po co ta łza?” (132). Autorka maluje portret Seweryny w duchu Kraszewskiego za pomocą uwag Granowskiego, jemu samemu nie dając jednak możliwości wglądu: pociągnięcia pędzlem to skrupulatne obserwacje bohatera, który widzi szczegół, ale nie dostrzega całości, jej znaczenia – owa całość ma być oczywista dla czytelników.

Interesujący jest pod tym względem sposób prowadzenia narracji. Orzeszkowa postawiła przed sobą trudne zadanie. Z jednej strony romans musiał być „zepsuty”, starcie dwóch biegunów nie powinno pozostawić żadnych wątpliwości, który z nich

¹¹ J. Bachórz, *Anatomia romansowej heroiny*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, t. 32, nr 2, s. 86.

¹² Tamże, s. 88.

zyskuje odautorską aprobatę. Z drugiej strony główny bohater miał przekonać do siebie czytelniczkę. Świat przedstawiony, a przede wszystkim Sewerynę, poznajemy z perspektywy Granowskiego. Każda dyskredytująca ją uwaga w zaprojektowanym odbiorze ma w rzeczywistości dyskredytować bohatera, ale nie całkowicie. Zdzisław musi kompromitować się w oczach czytelniczki, ale jednocześnie być na tyle atrakcyjnym jako amant, żeby uwagę (i nadzieję na spełnienie romansu) podtrzymać albo przynajmniej wywołać zawód wynikający z jego niespełnienia. Czy drugi cel został ostatecznie osiągnięty? Częściowo (i tak zapewne miało być), we wszystkich tych fragmentach powieści, w których „czarny anioł” opisywany jest w duchu portretów wzorca romantyzującego. Kulminacją staje się wspólna wizyta w galerii. Bohater doświadcza wtedy „czegoś na kształt objawienia” (83), jak to nazywa. Patrząc poza skromną suknię i kapelusik, wpatrując się w twarz Seweryny podziwiającej w ekspresyjnie obraz, doznaje wrażenia połączenia dusz. Konieczne jest przytoczenie nieco dłuższego fragmentu powieści:

W swojej zwykłej, czarnej sukni i małym kapeluszu, który zakrywał część jej czoła, z rękami w zarękawek wsuniętymi, stała przed obrazem prosta, trochę blada, wpatrzona w obraz, a zarazem zdająca się słuchać jeszcze tego, co mówiłem, chociaż mówić już przestałem. Koralowe jej usta były wilgotne i nieco rozchylone uśmiechem zachwyconym, a w oczach, do dna przejrzystych, gorzało ciche, skupione w sobie szczęście. Była wtedy piękną, ale zupełnie inaczej jak wszystkie znane mi dotąd piękne kobiety. Patrzyłem na nią i czułem, jak z zachwyconego jej uśmiechu i przejrzystych oczu we mnie także wpływało szczęście, ale zupełnie inne niż to, którego różne gatunki dotąd znałem. Nie było w nim nic zmysłowego ani też wesołego. [...] Blisko niej stojąc widziałem, że oddech jej był długim i powolnym i zacząłem zupełnie razem z nią oddychać. Myślałem, że z jednej czary i jednostajnymi haustami pijemy szczęście i była to jedyna może w życiu moim chwila, w której doskonale zrozumiałem to, co ludzie nazywają połączeniem dusz. Z tego połączenia dusz drwiłem nieraz i przedtem, i potem, ale wtedy rozumiałem je i dało mi ono jedno z najgłębszych i najczystszych zachwyceń, jakich kiedykolwiek doświadczyłem (83–84).

To chyba jedyne olśnienie Granowskiego, którego malarska wrażliwość w tym momencie spełniła się doskonale.

Chwila jednak się kończy, Seweryna ucieknie, Zdzisław w romantycznym zrywie podąży za nią, ale dla zrównoważenia „anielskich” przeżyć zdąży mieć przelotną przygodę miłosną z mieszkanką Mirowa tuż przed wyjazdem do Krasowiec. Jeśli nawet urzeka go „anielskość” bohaterki, to mężczyzna nie ma ani potencjału, ani ochoty na dorównanie temu ideałowi. Błędem byłoby twierdzenie, że „anielskość” Zdrojowskiej zaprojektowała Orzeszkowa jako romantyczną. Ostatecznie okaże się, że to „anielskość” pragmatyczna, będąca skutkiem hołdowania pozytywistycznym ideom. Panna Zdrojowska na swoje barki bierze to, czego Zdzisław nie jest w stanie udźwignąć. Jednakże jest tu punkt wspólny między obserwacjami Bachorza i praktyką Orzeszkowej, trafnie podsumowaną przez Grażynę Borkowską. Badacz stwierdzał, że model Kraszewskiego miał w większym stopniu feministyczny wymiar niż model

Korzeniowskiego (propagujący „konformistyczną teorię płci”¹³), ale – w jakiejś mierze – porzucał płęć, ciało. Z kolei na ascezę i wyrzeczenie wskazywała Borkowska, przedstawiając „model samoograniczający” (porzucenie zmysłowości, erotyki), w jaki Orzeszkowa wpisywała swoje bohaterki w myśl projektu emancypacyjnego¹⁴. To ograniczenie jest jednocześnie porzuceniem erotycznego wzorca kobiety-aniola, wpisaniem „anielstwa” w projekt człowieczeństwa rozumianego jako służba¹⁵. Ostatecznie nie ma tu miejsca ani na zmysłową, ani na romantyczną erotykę. Seweryna jako młodzieńka dziewczyna lubiła stroić się i bywać na salonach, teraz stroje Idalki ogląda z kobiecym zainteresowaniem, ale pozostaje wierna czarnej sukni, która każe Granowskiemu patrzeć na nią inaczej niż na Idalię.

Piana koronek

Idalia jest w powieści tłem dla Seweryny i drugim biegunem kobiecości. Postać ta ma wzbudzać pobłażliwą sympatię – lubi ją nie tylko Granowski, ale też sama Seweryna. Ale co tworzy Idalię? Kim jest Idalia? Wydaje się, że łatwo na to pytanie odpowiedzieć. Przecież portret tej postaci jest bardzo szczegółowy. Bo też jest co opisywać. Idalia nieustannie się przebiera, jej stroje są wyrafinowane, kosztowne i – oczywiście – modne. Na każdą porę dnia inny ubiór: tkanina we wzór wilczych głów na proszony wieczór, toaleta spacerowa, poranna, obiadowa, szlafroczek w łososiowym kolorze uzupełniony pianą żółtawych koronek, piękne, ale niedające ciepła, niepraktyczne sobolowe futerko – wszystko to uzupełnione modną fryzurą, zalotnymi gestami, nieodmiennie robiące wrażenie¹⁶. Właśnie chwilowych, ulotnych i zmysłowych wrażeń szuka Zdzisław. W jego podziwianiu Idalii dominuje element voyeuryzmu i... lekceważenia. Ostatecznie jednak okazuje się, że ten nadmiar opisów¹⁷, nadmiar zmieniającej się materii, kryje pustkę. Nawet Granowski to zauważa, mówiąc: „Idalia zaś była rozpaczliwie podobną do wszystkich podobnych sobie kobiet, jakie były, są i będą, więc lubiłem, gdy wkładała oryginalną przynaj-

¹³ Tamże, s. 95.

¹⁴ G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 166–170.

¹⁵ Orzeszkowa, szczególnie w pismach publicystycznych, nieustannie podkreślała konieczność patrzenia na kobietę przede wszystkim jako na człowieka, tymczasem Granowski nie potrafi spojrzeć na Sewerynę ponad podziałami płciowymi, inaczej niż na kobietę.

¹⁶ „Weszła w toalecie domowej, niby szarej, niby błękitnej, pełnej opięć, podpięć, przypięć, jak zwykle świetna” (107), opowiada Granowski, a wyliczenie (nie pierwsze zresztą), daje tym razem komiczny efekt, o czym wspominała Dorota Niedziałkowska. *Tań, dz. cyt.*, s. 107.

¹⁷ M. Kreft pisała: „Temat mody i ubioru został tu świadomie ukazany jako składnik «bieguna świata» Zdzisława i Idalii”, a niezwykła obfitość rzeczy i ciągle przebieranie się Idalii pełni ważną funkcję, bo „czytelnik odnosi wreszcie wrażenie pewnego nadmiaru, przesyty wywołanego opisami strojów i wyposażenia wnętrza. Jest to jednak celowy zabieg autorki. Nieustanne mnożenie informacji zwraca bowiem w końcu uwagę nie na poszczególne ich składniki, ile na samą koncepcję świata, w którym najważniejszy jest wygląd i wrażenie oraz nagromadzenie detali”. *Tań, dz. cyt.*, s. 307.

mniej suknię” (15). Kod ubioru tworzy Idalię. Odarta z niego bohaterka znika, nie pozostaje już wtedy – zarówno w oczach Zdzisława, jak i Idalii – żaden komunikat. Znakomicie ilustruje to scena, w której Idalka przebiera się za Sewerynę, zakładając jej strój i czesząc się jak kuzynka. Osiąga efekt komiczny: „Zdaje się nic, tylko zmiana ubioru, a z szykownej damy zrobiła się zmokła kurka” (60), stwierdza Granowski. Zmiana ubioru i bohaterka przestaje na moment istnieć. Piana koronek nie jest nic nieznaczącą pianą rzeczywistości – to ona tworzy rzeczywistość bieguna wartości nieaprobowanych przez Sewerynę i autorkę.

Seweryna nie zgadza się na przebranie w stroje krewniaczki i zmianę fryzury, stwierdza, że nie chce wyglądać jak czupiradło. Idalka z udawanym oburzeniem mówi do Granowskiego: „Czy kobieta ubierająca się u Hersego może być czupiradłem?” (60). Zdrojowska, nazywana przez salonowe towarzystwo „dziką” (i taki pierwotnie miał być tytuł powieści), odpowiada, że moda przemienia cywilizowanych ludzi w dzikich. Bohaterka pokazuje album, a w nim ryciny przedstawiające fryzury, ozdoby różnych rdzennych mieszkańców Afryki, i wskazuje na ich podobieństwo do warszawskich modnych fryzur, sukni pętających ruchy. Zestawienia są zaskakująco trafne. Na marginesie warto dodać, że porównanie współczesnej mody do „dzikich” można też znaleźć we wspomnianym już liście Orzeszkowej, w którym turniury skomentowane zostają słowami: „szpecąc najpiękniejsze kibicie, czynią je podobnymi do zasmuconych brzydkim kalectwem kobiet niektórych plemion hotentockich”¹⁸. Kwestia ta żywo zajmowała Orzeszkową, odrębnym zaś tematem jest to, w jaki sposób pisarka w końcu XIX wieku pisze o „dzikich”, buduje antynomię cywilizowanego i niecywilizowanego. Wracając jednak do Seweryny żartującej ze współczesnej mody, można stwierdzić, że odnosi ona chwilowe zwycięstwo. Zdzisław przyznaje jej rację, ale ideologiczna dyskusja na ten temat zostaje odłożona na później, bo kobieta za moment ucieknie do swojej puszczy.

Drugi człowiek wobec kamizelki w kwiatki

Granowski pozostał w „świecie swojego bieguna”, ale miał możliwość opuszczenia go. Jak już zostało powiedziane, była to narracyjna konieczność. Potencjał ten wyrastał z nieustannej autorefleksji, inteligencji, stłumionych predyspozycji bohatera. Kilkakrotnie w powieści pojawia się figura podwójności myślenia, Zdzisław mówi na przykład: „Jednocześnie jakiś drugi człowiek pomyślał w mojej głowie: «Marna jednak figura ze mnie!»” (64), czy: „drugi człowiek we mnie siedzący, z niepowstrzymanym impetem wybuchnął” (76). Kiedy Seweryna przedkłada rozmowę z guwernantką nad bycie w salonie, w myślach Granowskiego „pierwszy człowiek”

¹⁸ Cyt. za: I. Wiśniewska, dz. cyt., s. 203.

drwi z tego, ale „drugi” zachwycą się jej dobrocią. Nawiązując do tradycji porównywania *Dwóch biegunów* z *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza, można powiedzieć, że Granowski jest pod tym względem odwróconym odbiciem Leona Płoszowskiego. Sienkiewiczowski bohater mówi o swoim „drugim ja” jako analizującym głosie, obserwatorze krytykującym „pierwsze ja”. Inaczej jest w przypadku Zdzisława. „Pierwsze ja” bohatera *Dwóch biegunów* nieustannie ocenia, analizuje, drwi, tymczasem „drugi człowiek” to sygnał kompasu moralnego wskazującego na wartości bliskie Sewerynie i samej autorce.

Ów „drugi człowiek” pozwolił Granowskiemu wychylić się poza horyzont swojego świata wartości i zobaczyć za straszliwą, bo niemodną, ale wizualnie przykuwającą uwagę kamizelką Człowieka. Mowa o epizodycznej postaci, panu Zwirkiewiczzu. Przypadkiem znalazł się on na obiedzie w Mirowie, w modnym salonie, omijany przez wszystkich wzrokiem, omijany w rozmowach, tak jak Zdrojowska w pierwszej scenie powieści. Granowski i jego rozmówcy nazywają go lekceważąco „indywiduum”, figurą. Właściwie to nie człowiek. To kamizelka. Czytamy: „Opłakany prawdziwie był widok jego surduta, którego niezgrabne poły wisiały nad stołem i zza którego ukazywała się kamizelka usiana kolorowymi kwiatkami na tle aksamitnym” (152). To zaledwie fragment, bo obserwacja Zdzisława jest dużo obszerniejsza. I pokazuje małość Granowskiego, ale małość „pierwszego człowieka”, bo „drugi człowiek” każe mu nagle zareagować, ignorując straszliwą kamizelkę:

Różne na świecie bywają figury: jedno w zawstydzających kamizelkach w kolorowe kwiatki; inne z uczuciem wstydu pod sukiennym arcydziełem arcykrawca Chabou! Drugi człowiek, który czasem we mnie przesiadywał, podniósł mię z krzesła tak nagle, że ani obejrzałem się, gdy już stałem ze wzniesionym kieliszkiem węgryna w ręku (153).

Toast Granowskiego jest gestem aprobaty dla słów Zwirkiewiczza. I udowadnia, że „drugi biegun” potrafi spojrzeć na siebie z innej perspektywy, perspektywy „pierwszego bieguna”. Ale jest to tylko moment.

Strój staje się w powieści niemalże zawsze sygnałem pojawienia się aksjologicznych pytań i rozstrzygnięć. Dlatego kamizelka w kwiatki powraca w rozmowie nienagannie ubranych Zdzisława i Seweryny. Bohaterka ponownie przywołuje rozróżnienie na „dzikich” i cywilizowanych. U tych pierwszych – tłumaczy, „stopień poważania zależy od ilości posiadanych bawołów i piękności tatuażu pokrywającego skórę” (202). Zdrojowska dopytuje o powód wizyty „figury” w Mirowie i dowiaduje się, że Konrad – właściciel Mirowa – odmówił przyjęcia do gospodarskiego terminu syna Zwirkiewiczza. Granowskiemu wydaje się to oczywiste, przecież dla Konrada to obcy człowiek, dlatego Seweryna gorzko kończy wypowiedź Zdzisława:

– Zupełnie obcy – przerwała z kolei – i przy tym syn... kamizelki w kolorowe kwiatki.

- Przepraszam cię, kuzynko, syn człowieka, który ma odwagę nosić taką kamizelkę.
- Nie; tylko kamizelki. Bo pod brzydkim tatuażem nic wcale istnieć nie może (203).

Seweryna rozumie doskonale mechanizmy świata drugiego bieguna, w którym tatuaż-strój tworzy człowieka. Posługując się językiem salonu, mówi nie wprost, że postrzega Granowskiego i jego otoczenie jako puste tatuaże, jako moralnie „dzikich”, co wcześniej w żartach pokazywała, będąc w gościnie u Idalki. Rozmowa o tym, to część ostatecznego rozdzielenia dwóch biegunów, Seweryny i Zdzisława.

Kopciuszek w puszczy

Zerwanie wieńczące „zepsuty romans” destrukuje bajkowy schemat narracyjny¹⁹, przez pryzmat którego Granowski patrzył na siebie i „czarnego anioła”. Kilkakrotnie wspomina on, że Zdrojowska jest kopciuszkiem lub śpiącą królewną domagającą się swego dopełnienia – księcia. Oczywiście księciem miałyby być Zdzisław pragnący wyrzeźbić z Seweryny swoją idealną księżniczkę – w modnej sukni i fryzurze, szykownej, oderwanej od wszelkiej pracy²⁰: „Wydało mi się znowu, że jestem królewiczem bajecznym, przeznaczonym do zbudzenia księżniczki pogrążonej w zaklętym śnie” (162), mówi bohater. Z perspektywy wzorca romansowo-bajkowego jest to jak najbardziej pożądane rozpoznanie, ale inaczej będzie w utworach Orzeszkowej. Pisarka nie raz korzystała ze schematów bajkowych, ale najczęściej posługiwała się antyschematem, ironicznie nawiązywała do konkretnych motywów czy rekwizytów, dużo rzadziej tworzyła warianty znacząco różniące się od oryginału, o czym pisała Barbara Kosmowska²¹. Badaczka nie wspomniała jednak o *Dwóch biegunach*, co warto uzupełnić, bo znajduje się tu bardzo interesująca gra ze schematem narracyjnym.

Uwagę zwraca odpowiednik balu, na którym Seweryna-kopciuszek tańczy z Granowskim jednego walca, ale w butach nieprzeznaczonych do tańca. W przypiływie czułości Zdzisław myśli o niej jako o śpiącej królewnie:

z największą rozkoszą ukląkłbym przed nią i własnoręcznie zamieniłbym skórzane jej buciki na leciuchne, ozdobne trzewiczki; potem, choćby czarem jakim, surową jej suknię przemieniłbym w ubiór jasny i świetny; na koniec ciemne włosy rozsypałbym na głowie puszcza loczków i – stałaby się taką, jak wszystkie kobiety jej wieku i położenia w świecie. Byłoby to podobnym do historii

¹⁹ Do pojęcia ‘schematu bajkowego’ odwołuję się w znaczeniu, o jakim pisał Vladimir Propp (*Morfologia bajki magicznej*, tłum. P. Rojek, Kraków 2011).

²⁰ Motyw kopciuszka pojawia się też w jego sarkastycznym komentarzu na temat naiwności Seweryny, która w zainteresowaniu salonowego towarzystwa widzi życliwość – on, wręcz przeciwnie. Seweryna jest kopciuszkiem, ale kopciuszkiem z majątkiem, w przeciwnym razie, nikt by się nią nie interesował. Granowski nie zdaje sobie sprawy z tego, że komentuje w ten sposób sam siebie – on również zainteresował się Seweryną dopiero, gdy dowiedział się o jej znacznym majątku.

²¹ B. Kosmowska, *Kopciuszek w pozytywistycznej sukience. Wśród wątków i motywów baśni o Kopciuszku w prozie Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Siostry i ich Kopciuszek*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, Gdynia 2002, s. 67–86.

o królewiczach, którzy budzili księżniczki ze snu zaklętego. Biedna! jakież zły czarownik zaklął jej młodość w żalobę, w powagę, w surowość, które nie pozwalają przyozdabiać tego marnego życia takimi nawet kwiatami, na jakie marność jego zdobyć się może! Tu przewinęło mi się po głowie pytanie: czy rzeczywiście chciałbym, aby ona stała się inną niż była? Czy zajmowałaby mię tak, jak zajmuje teraz, gdyby stała się taką jak wszystkie? (99).

Zdzisław widzi się w roli księcia, a nawet więcej. Wyręczy wszystkich bajkowych sprzymierzeńców i nie tylko wzuje właściwy bucik na stopę wybranki, ale zastąpi wszelkie magiczne moce przemieniające kopciuszka w księżniczkę. Schemat bajkowej opowieści zostaje jednak odwrócony, co ma zobaczyć wirtualny odbiorca, ale co ma pozostać niewidoczne dla samego Granowskiego, sprowadzone w jego przypadku jedynie do wątpliwości i wahania. Ten widzi niespójność swego stanowiska, ale postawione pytania („czy chciałbym, aby ona stała się inną niż była?”) natychmiast znikają. Granowski nadal czeka na przebudzenie zaklętej księżniczki, wchodzi w rolę królewicza, do samego końca marząc o przebudzeniu śpiącej królowny do świata wykwinnych strojów i fryzur zmienianych co sezon. Wewnętrzna sprzeczność nieustannie patronuje tym marzeniom. Strój traktowany przez niego – jak wszystko zresztą – z dystansem, nieco ironicznie (fraszki, fatalaszki), okazuje się fetyszem. Powracająca potrzeba przyozdobienia Seweryny modnie skrojoną materią staje się gestem samozaprzeczenia. Zdzisław chce inności, chce indywidualności, a jednocześnie jego obiekt pragnień to tak naprawdę manekin dla powtarzalnych wzorców mody. Orzeszkowa ponownie przywołuje florystyczny trop – estetyczna wrażliwość harmonizuje z niezwykłością postaci Seweryny, która w oczach Granowskiego jest dzikim kwiatem, i na tym polega jej urok; w jej domostwie znajdują się wiązanki suchych roślin, wzbudzające nawet estetyczną aprobatę Zdzisława, ale i tak ostatecznie w jego świecie lepsza jest zwiędła, ale jednak róża (poetyzm jakże wytarty) i wreszcie: sztuczne kwiaty. Ciekawe, że wielokrotnie wspomniany tu „ascetyczny mundur”, jakim krępuje Orzeszkowa swoje bohaterki, jest przeciwstawiony sztuczności, dyktatowi mody w oczach pisarki nieakceptowalnemu. I po wielokroć bardziej krępującemu. Granowski zachwycą się naturalnością Seweryny i jednocześnie tę naturalność chce spętać swoimi wymaganiami dandysa²².

W *Dwóch biegunach* nie mamy do czynienia z prostym antyschematem – Seweryna-kopciuszek nie wyjdzie za księcia-Granowskiego – ale z zamianą ról. Zdzisław w swoim zawsze nienagannym stroju dandysa, patrzący na świat przez dekadenskie okulary, nie zauważył jednego. Jego bajkowe marzenie nie spełniło się dlatego, że to on był śpiącą królową, ubogim kopciuszkiem, którego Sewerynie nie udało się wprowadzić w blaski swojego świata wartości.

²² Jeszcze w Krasowcach marzy: „Prześliczne włosy, od dzisiejszego poranku przysięgą stwierdzić mógłbym, że, jak sama prawda prawdziwa. Ale spomiędzy tego bogactwa wychylały się gdzieniedzie spinające je szpilki wprost ohydne: takie proste, grube, pozginane druty. Przypomniałem sobie złoty sztylecik we włosach Idalki. Czegóż bym nie dał za to, aby mi wolno było własnoręcznie przyozdobić takim cackiem ten pyszny, choć sielankowo upięty warkocz!” (229–230).

BIBLIOGRAFIA

- Bachórz J., *Anatomia romansowej heroiny*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2(32), s. 84–102.
- Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Kłosińska K., *Zepsuty romans („Dwa bieguny” i „Ad astra” w świecie powieści o „wieku nerwowym”)*, [w:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 38–72.
- Kosmowska B., *Kopciuszek w pozytywistycznej sukience. Wśród wątków i motywów baśni o Kopciuszku w prozie Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Siostry i ich Kopciuszek*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, Gdynia 2002, s. 67–86.
- Kreft M., „Szaty i szmaty”. Etyczny i psychospołeczny wymiar tematu stroju i komfortu w twórczości Elizy Orzeszkowej, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006, s. 304–315.
- Niedziałkowska D., *Dandyzm w „Dwóch biegunach” i „Argonautach” Elizy Orzeszkowej*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2011, R. 46, s. 102–120.
- Orzeszkowa E., *Dwa bieguny*, Warszawa 1977.
- Propp V., *Morfologia bajki magicznej*, tłum. P. Rojek, Kraków 2011.
- Sokalska M., *Od podszewki, czyli o jedwabiu w literaturze (Honoré de Balzac – Bolesław Prus – Eliza Orzeszkowa)*, „Ruch Literacki” 2022, R. 63, z. 4, s. 591–615.
- Wiśniewska I., *Prawda i prostota a dziwactwa mody. Nieznany list Orzeszkowej do NN – anegdota kostiumowa*, „Napis” 2017, R. 23, s. 202–214.
- Żmigrodzka M., *Modernizm polski w oczach pozytywistki*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, *Młoda Polska*, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 52–79.

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest pokazanie, w jaki sposób strój w powieści *Dwa bieguny* Elizy Orzeszkowej stanowi nie tylko element realistycznego opisu, lecz wyznacza ważne punkty na aksjologicznej mapie utworu. Czarna suknia Seweryny Zdrojowskiej staje się ideową krytyką postawy dandyśm i homogenizacji kultury powiązanej ściśle z mechanizmami mody. Czarna suknia okazuje się również punktem wyjścia modyfikowania przez autorkę romantycznego portretu i destrukcji schematu bajkowego romansu. Kwiecista kamizelka w zakończeniu powieści jest symboliczną przyczyną ostatniego pojedynku tytułowych „dwóch biegunów”, dwóch światów wartości.

Słowa kluczowe: Eliza Orzeszkowa, *Dwa bieguny*, strój, krytyka kultury, wzorzec romantyczny

NOTA O AUTORZE

Paulina Abriszewska – literaturoznawczyni i filozofka. Pracuje w Instytucie Literatury Polskiej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Autorka monografii *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida* (2011) oraz *Ciało w literaturze, literackie i literatury. Trzy studia o romantyzmie* (2018). Adres e-mail: parbisz@umk.pl.



Justyna Bajda

Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0001-7402-090X

Od fioletów *demideuil* po szarość duszy. Kod westymentarny w powieści Gabrieli Zapolskiej *Jak tęcza*

Powieść Gabrieli Zapolskiej *Jak tęcza* drukowano w warszawskim „Kurierze Codziennym” w pierwszej połowie 1902 roku. Osobno ukazała się rok później, a następnie w okresie międzywojennym¹. Nie została włączona do edycji *Dzieł wybranych* autorki z lat 50. XX wieku², co nie dziwi, bo już na przełomie stuleci przeważały krytyczne opinie wobec tej książki. W najostrzejszym tonie wypowiadała się o utworze Maria Komornicka, uznając go za pisarską porażkę Zapolskiej i nazywając „monstrualnym amalgamatem rzeczy poważnych i płochych, w którym autorka dała miarę swego nieuleczalnego snobizmu”³. Recenzentka krytykowała wybór „mistycznego” tematu, pensjonarskie idealizowanie, brak interesujących charakterów. Wszystko miało się kryć w „secesyjności” akcesoriów i pozie „estetycznej”⁴. Z kolei Zygmunt Sarnecki pisał, że: „Długie dzieje serca «pani Heleny», wlekąc się na przeszło czterystu stronicach książki, nużą nawet bardzo cierpliwego czytelnika [...]”⁵, a Henryk Galle wspominał o nadmiernej „subtelności psychologicznej w odtwarzaniu stanów duszy bohaterki”⁶. Dodawał też jednak, że „niepoślednią tu rolę grają szczegóły jej toalety, powaby ciała, szelest jedwabi, blask warkoczy, umeblowanie pokojów,

¹ G. Zapolska, *Jak tęcza*, Lwów 1903, wyd. nast. 1921. Dwa lata później powieść została włączona jako tom piąty do *Wydania zbiorowego dzieł G. Zapolskiej*, t. 1–26, Lwów 1923 – za tym wydaniem wszystkie cytowania. W artykule podano numer strony. W cytowaniach uwspółcześniono ortografię i interpunkcję.

² Taż, *Dzieła wybrane*, t. 1–16, red. J. Skórnicki, T. Weiss, Kraków 1957–1958.

³ Włast [M. Komornicka], [rec.] G. Zapolska, *Jak tęcza. Powieść*, Lwów 1903, „Chimera” 1905, t. 9, z. 27, s. 508.

⁴ Tamże.

⁵ Z.S. [Z. Sarnecki], *Dwie nowe powieści kobiece*, „Gazeta Lwowska” 1903, nr 32, s. 4.

⁶ H. Galle, [rec.] G. Zapolska, *Jak tęcza. Powieść*, Lwów 1903, „Książka” 1903, nr 7, s. 250. Pozytywnie na temat powieści wypowiadali się m.in. F. [W. Feldman], *Książki i ludzie*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 2, s. 37–38; Wł. Pr. [W. Prokesch], *Powieści kobiece*, „Nowa Reforma” 1903, nr 74, s. 1–2.

świątliwość biżuterii”⁷. Powrót do tego „zakurzonego” tytułu wart jest właśnie z tego powodu i wbrew opinii Sarneckiego uważającego, że z powieści należałoby powykreślać „owe pliszy, figara i inne modniarskie szczegóły, podawane w momentach, w których uwaga na nich spocząć nie może”⁸. Zapolska buduje wizerunek swojej bohaterki, odwołując się świadomie do wyznaczników ówczesnej mody, elegancji i określonych kodów westymentarnych przełomu stuleci. I robi to znakomicie.

Kod westymentarny

Zacznijmy od Balzaca. Idąc tropem Johanna Caspara Lavatera i teorii fizjonomiki⁹, autor *Komedii ludzkiej* przyjmował opis cech zewnętrznych człowieka za podstawowy element kreacji powieściowych wizerunków. Był przekonany, że istnieje ścisła zależność między duszą a umysłem a fizycznym wymiarem postaci, ale do badania galerii charakterów nie wystarczała mu aparycja, z którą się rodzi i która nie wyraża naszej przynależności do grupy społecznej czy zawodowej. Za brakujące ogniwo identyfikacji uznawał ubiór jako element sieci powiązań kulturowych, społecznych, zawodowych, politycznych i estetycznych. W roku 1830, podążając, być może, za wydanym rok wcześniej przez Eugène’a Ronteix przewodnikiem eleganta¹⁰, Balzac w kilku artykułach drukowanych w paryskiej „La Mode”¹¹ wyłożył teorię *vestignomie* (lub: *vestignomonie*) – zasady odpowiedniości stroju do grup społecznych i zawodowych. Wymieniał m.in. komponenty kodu westymentarnego wpisanego w życie ludzi pracujących fizycznie:

Oracz, murarz, żołnierz to zuniformizowane elementy tej samej masy, segmenty tego samego koła, to samo narzędzie z innym uchwytym. Budzą się i zasypiają wraz ze słońcem [...]; dla

⁷ H. Galle, dz. cyt., s. 250.

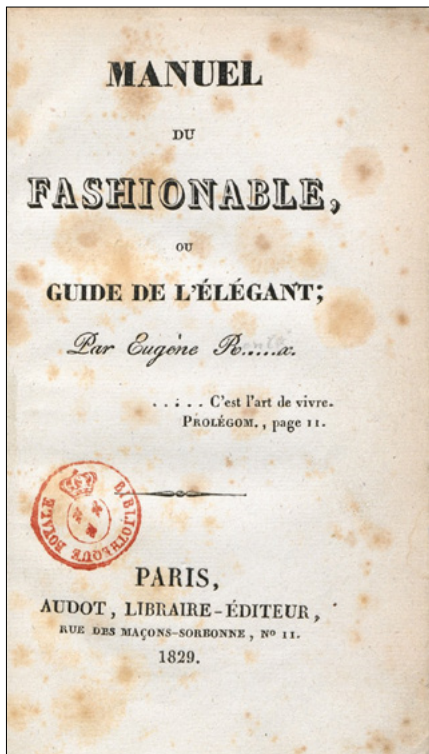
⁸ s. [Z. Sarnecki], [rec.] G. Zapolska, *Jak tęcza. Powieść*, Lwów 1903, „Tygodnik Słowa Polskiego” 1903, nr 5, s. 7–8.

⁹ J.C. Lavater, *Von der Physiognomik*, Leipzig 1772. Na temat teorii Lavatera zob. m.in. J. Graham, *Lavater „Physiognomy”. A Checklist*, „The Papers of the Bibliographical Society of America” 1961, Vol. 55, No. 4, s. 297–308; J.K. Stemmler, *The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater*, „The Art Bulletin” 1993, Vol. 75, No. 1, s. 151–168. Poglądy Lavatera były znane w Polsce już w pierwszej połowie XIX wieku, zob. np. K. Brodziński, *Lawater*, „Magazyn Powszechny. Dziennik użytecznych wiadomości” 1835, nr 60, s. 478–480. Zob. też m.in. J. Bachórz, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976, nr 2(26), s. 86–105; E. Skorupa, *Eliza Orzeszkowa. Fizjonomiczne studia portretowe*, Kraków 2019 (tu obszerna bibliografia przedmiotu).

¹⁰ E. Ro...x [Ronteix], *Manuel du Fashionable, ou Guide de l'élégant*, Paris 1829. Na temat podręcznika Ronteix zob. É. Hammen, *Les préceptes de la différence. Manuels d'élégance masculine autour de 1830*, „Modes Pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode” 2015, n° 1 (*Normes et transgressions*), s. 128–147.

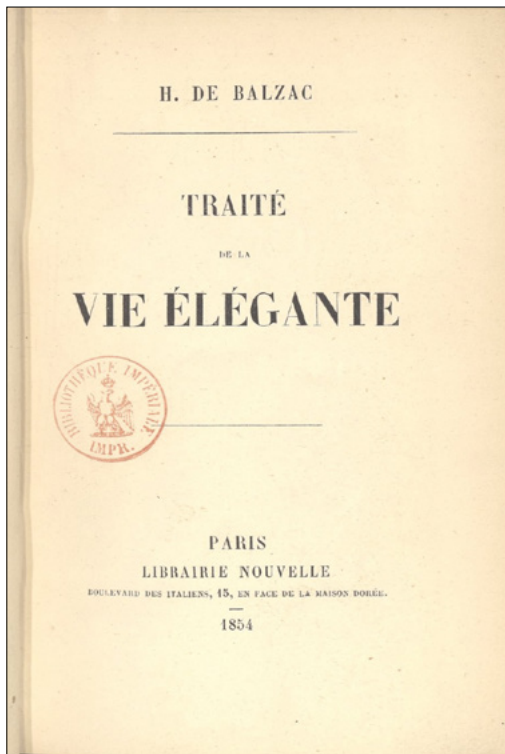
¹¹ H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, „La Mode” 1830 (pięć artykułów od 1 października do 6 listopada).

jednego para skórzanych bryczesów, dwie miary niebieskiego sukna¹² i buty; dla innych – pierwsze znalezione pod ręką łachy; dla wszystkich – najpospolitsze i najbardziej wulgarne działania: zbijanie tynku lub zabijanie ludzi, zbieranie fasoli lub cięcie szablą, oto jest, o każdej porze roku, rezultat ich wysiłków¹³.



Ilustracja 1. Karta tytułowa pracy Eugène'a Ron-teix, *Manuel du fashionable, ou Guide de l'élégant*, Paris 1829

Źródło: BNF. Gallica, <https://tiny.pl/8xjbxwxs2> (dostęp: 20.01.2024)



Ilustracja 2. Karta tytułowa pracy Honoré de Balzaca, *Traité de la vie élégante*, Paris 1854

Źródło: BNF. Gallica, <https://tiny.pl/18116172> (dostęp: 20.01.2024)

Istotne znaczenie w tworzeniu wizerunku, szczególnie tego „modnego”, przy-pisywał Balzac finansom. W pierwszej połowie XIX wieku trudno było myśleć o modzie bez pieniędzy, choć już inaczej rzecz miała się z elegancją. W jednej ze

¹² *Laune* (fr.) – dawna francuska miara długości stosowana głównie do mierzenia tkanin, od ok. 0,6 do 1,1 m.

¹³ Tu i dalej, jeżeli nie podano inaczej, tłum. J.B. Zob. H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Paris 1854, s. 9. W oryginale: „Un laboureur, un maçon, un soldat, sont les fragments d'uniformes d'une même masse, les segments d'un même cercle, le même outil dont le manche est différent. Ils se couchent et se lèvent avec le soleil [...]; à celui-ci, une culotte de peau, deux aunes de drap bleu et des bottes; à ceux-là, les premiers haillons trouvés; à tous, les plus grossiers aliments: battre du plâtre ou battre des hommes, récolter des haricots ou des coups de sabre, tel est, en chaque saison, le texte de leurs efforts”.

swoich sentencji pisarz notował: „Człowiek może stać się bogaty, [ale – dop. J.B.] elegancki – rodzi się”¹⁴. Zasady te wykorzystał w swoich powieściach. Jeanne Reboul, analizując typy ubiorów bohatera Balzakowskiego, pisze, że:

Komedia ludzka oferuje czytelnikowi niesamowite opisy garderoby, o której nie może on myśleć bez zawrotu głowy, ale w której żaden dodatek nie jest zbędny. [...] zasady, które Balzac określa w 1830 roku w *Traité de la vie élégante* jako *vestignomonie*, są znacznie bardziej rygorystyczne niż te obowiązujące w *physiognomonie*¹⁵.

Trzeba jednak dodać, że nie każdy był w stanie im sprostać. „Nie udawaj księcia [...] [powtarza pisarz za Solonem – dop. J.B.], jeżeli nie nauczyłeś się nim być”¹⁶.

Gabriela Zapolska ani w listach, ani w artykułach publicystycznych nie powoływała się na teorię Balzaca, ale portrety jej bohaterek nie byłyby kompletne bez odniesień do mody, elegancji czy pocucia smaku. We wszystkich utworach wymienia co, za ile, z jakiej tkaniny, w jakim kolorze i o jakiej porze dnia mają na sobie kreowane postaci – głównie panie. Garderoba panów (inaczej niż w *Komedii ludzkiej*) nie odgrywa w tych powieściach tak istotnej roli, ale nie jest całkowicie pomijana. Mężczyzna chętnie ubiera się sztywnie dla kobiety, którą pragnie zdobyć. Ona – obserwuje go, podziwia bądź krytykuje. Po ożenku odzież ojców rodziny, szczególnie tych ciężko zarabiających na utrzymanie rodziny w urzędach, jak mąż Tuśki z *Sezonowej miłości*¹⁷, zmienia się diametralnie. W domu – sprany tużurek, na co dzień wytarta na łokciach marynarka i zszarzały paltot. Natomiast zawartość szaf pań prezentuje się zgoła inaczej, zazwyczaj uzależniona od trzech czynników: społeczno-ekonomicznego (pochodzenia oraz dochodów męża), obyczajowego (konwenansów) oraz psychologicznego (sfery uczuć i emocji). Zapolska oddaje obecne w modzie tendencje, eksponuje kontrasty w ubiorach osób należących do różnych grup społecznych, odnotowuje przeznaczenie, krój i kolorystykę wybranej toalety, a nawet stopień jej zużycia.

Strój jest nieodzownym komponentem charakterystyki postaci kobiecych. Tak też jest w powieści *Jak tęcza*. Bohaterka przechodzi przemianę mentalną, której towarzyszy zmiana konfekcji (rezygnacja z żałoby), modyfikacja wystroju salonu (zakup umeblowania w stylu *art nouveau*), wyjazd w poszukiwaniu miłości. Za odziedziczone pieniądze szyje ubrania u najlepszych krawców, nie wychodzi z domu

¹⁴ Tamże, s. 31. W oryginale: „Un homme devient riche; il naît élégant”.

¹⁵ J. Reboul, *Balzac et la „Vestignomonie”*, „Revue d'Histoire littéraire de la France” 1950, n° 2, s. 210. W oryginale: „La Comédie humaine offre au lecteur un prodigieux vestiaire auquel il ne peut penser sans une sorte de vertige, mais dont aucun accessoire n'est superflu. [...] les lois de ce que Balzac appelait dès 1830, dans son *Traité de la vie élégante*, la «vestignomonie», sont plus rigoureuses encore que celles de la «physiognomonie». Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie ustalenia na temat Balzakowskiej *vestignomonie* za tym opracowaniem. Zob. też S.-R. Marzel, *Sensations vestimentaires et métamorphose du masculin balzacien*, „L'Année balzacienne” 2009, n° 10 (Balzac: matières et sensations), s. 127–139.

¹⁶ H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, dz. cyt., s. 21. W oryginale: „Ne fais pas le prince [...], si tu n'as pas appris à l'être”.

¹⁷ G. Zapolska, *Sezonowa miłość*, [w:] tejsze, *Dzieła wybrane*, t. 7, red. J. Skórnicki, T. Weiss, Kraków 1957.

bez najmodniejszych dodatków, używa drogich perfum¹⁸, wyrusza na południe Europy. Obok czynników społeczno-obyczajowych metamorfozie kobiety (zewnętrznej i mentalnej) patronuje zainteresowanie sztuką i wrażliwość na piękno – teoria estetyczna Johna Ruskina, malarstwo akademików i prerafaelitów, giętka linia secesji:

Gdy rękę wyciągnęła, gdy zasłuchana przechyliła głowę, zdawała się być rzeźbą lub jakąś postacią ubiegłą z wielkiego, modnego afisza. Było to w niej bezwiedne i od dziecka wrodzone. Mówiono o niej, że zawsze „pozuje”. To nie była poza – to była świadomość tego, co piękne, a co brzydkie (26).

Jak tęcza – zarys fabuły

Helena Gronowicz¹⁹ zostaje wdową z kamienicą przy jednej z reprezentacyjnych ulic Lwowa. Znużona dotychczasowym życiem u boku znacznie starszego męża, pragnie odmienić swój los. Tytułowa „tęcza” to marzenie o wielkiej i barwnej miłości, poszukiwanej przez kobietę w europejskich kurortach. Natyka się na kolejnych wakacyjnych bawidamków, w końcu wyjeżdża do Wenecji i poznaje Karola Hawrata, jak się okazuje, lwowianina, w którym zakochuje się bez pamięci. Hawrat opuszcza ją, pozostawiając list z wyjaśnieniem, że jest żonaty. Po powrocie do domu porzucona kobieta usiłuje dojść do równowagi, a jednocześnie podejmuje desperackie kroki, żeby spotkać się z kochankiem. Wyczerpana emocjonalnie, umiera na apopleksję.

Dzieło sztuki a konwencjonalna szpetota

Powieść otwiera opis rozterek bohaterki. Młoda wdowa nie jest pewna, czy może sobie pozwolić na zakończenie pierwszego etapu żałoby, ale urok nowej sukni wygrywa:

Gdy Helena wzięła do ręki parasolkę i stanęła przed dużą szafą, w której drzwiach wprawione było lustro, mimo woli uśmiechnęła się radośnie.

Nie – nie zbrzydła wcale przez czas trwania żałoby, przeciwnie – zdawało się jej, że smukłość jej postaci nabrała jakichś artystycznych linii.

Jasna popielata suknia angielska, wybornie skrojona, zapięta szczelnie na dwa rzędy guzików, przylegała do gorsu i bioder. Od paska zwieszał się na łańcuszku cały pęk srebrnych drobiazków, pomiędzy którymi otwarte lusterko połyskiwało jak gwiazda.

Helena odłożyła parasolkę i szybko lusterko zamknęła, po czym znów się do zwierciadła zwróciła i ujawnszy fałdy²⁰ szeroko rozkładającej się u boku sukni, śledziła, czy widać spod fałd koronkę spódnicy z grubej materii liońskiej, szarej, przeciętej deseniem wielkich, liliowych irysów.

¹⁸ Ulubiony zapach Heleny to Cherry Blossom, perfumy produkowane przez angielską firmę John Price (Price & Gosnell / John Gosnell & Co.), istniejącą od 1677 roku.

¹⁹ W powieści Zapolskiej nazwisko męża bohaterki pojawia się raz (11), choć nie jest jasne, czy je nosiła, bo powieść kończy zdanie: „Nazajutrz dzienniki doniosły, iż pani Helena W., właścicielka kamienicy przy ulicy Zygmuntowskiej, zmarła nagłą i niewytłumaczoną śmiercią” (416).

²⁰ Fałdy, jako znaczący element garderoby skrywającej tajemnicę kobiety (tak jej fizyczności, jak – na poziomie metaforycznym – duchowości), powraca w wielu w powieściach Zapolskiej. Temat ten podejmuje

– Czy nie za wcześniej ten lila kolor wmieszany w popielatą barwę stroju – przemknęło jej przez głowę.
 – Nie – nie za wcześniej. Cóż znowu! Lila – „demideuil”, to przecież wiadomo. Och, dosyć tych ciężkich czarnych sukien i czarnych spódnicek! Dosyć tej żałobnej krepy, wlokącej się za nią od półtora roku, jak chmura. Zdawało się jej zawsze, że jest po prostu brudną, czarną od tych welen, które drapały jej delikatne ciało. [...]

Ubierze się, napoiwszy przedtem waporyzatozem brzeg sukni, swoim ulubionym Cherry Blossomem, pomieszanym z ambłą. Weźmie także popielatą Windhorst z białymi skrzydełkami i perłowe rękawiczki. [...] Weźmie i *en-tout-cas*. [...] Nie jest w stanie oprzeć się pokusie (1–2).

Czytelnik już w pierwszym zdaniu zostaje wprowadzony w przestrzeń, której centrum wypełnia postać Heleny, świat warunkowany jej statusem społecznym, konwenansami towarzyskimi, potrzebą bycia elegancką i *en vogue*. Kobieta jest uzależniona od swojego wyglądu. Nieustająco go kontroluje, przeglądając się w zwierciadle i uśmiechając się do swojego modnego odbicia. Śledzenie historii właścicielki kamienicy to dla czytelnika spotkanie z jej garderobą, galanterią, biżuterią, krojami sukien, gatunkami tkanin, typami kapeluszy i obuwia, świadomie dobieraną kolorystyką strojów, zapachami oraz szelestem jedwabiu²¹ – świadczącymi zarówno o pozycji w społeczeństwie, jak i o próżności bohaterki. Zapolska ze szczegółami informuje czytelnika o kolejnych drogich toaletach Heleny, uzależniając ich dobór od nieustannej potrzeby brylowania w towarzystwie, ale też od zmiennych nastrojów niedojrzałej emocjonalnie kobiety. Pisarka zdaje się niemalże kultywować tezy Balzaca, który pisał, że „Niedbałość o toaletę to moralne samobójstwo” albo że „Najmniejszy błąd w wizerunku może zdegradować nieznaną księżną do najniższego szczebla społeczeństwa”²². Helena spaja te czynniki pierwiastkiem artystycznym: estetka dąży do ideału piękna uobecniającego się w dziełach sztuki.

Wszystko zaczyna się od rezygnacji z czerni, grubej i nieprzyjaznej dla ciała wełny, symbolicznego pozbycia się „brudu” żałobnej krepy. Decyzja wyjęcia z szafy jaśniejszej sukni, choć ciągle z dodatkiem odpowiedniego dla *demideuil* tonu lila, staje się dla Heleny momentem zwrotnym w jej życiu. Kobieta zaczyna poszukiwać miłości „jak tęcza” – barwnej i świetlistej. Kiedy kilka tygodni później wyjeżdża do Bad Reichenhall, czuje się pewna swej urody i elegancji. Czerni niemal zupełnie znika z jej garderoby, pozostając jedynie w świadomości dobieranych dodatkach. Pojawiają się tony jasne, w których upodobała się do smukłego, średniowiecznego posągu.

K. Kłosińska w omówieniu *Fin-de-sièclстки*, zob. też, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 244–274 (rozdział czwarty *Ubranie*).

²¹ „Helena, szeleszcząc jedwabiami spódnic, biegła w stronę bramy” (13–14); „I szybko z szelestem jedwabiu – zwinnie jak wąż czarny, obsypana dżetem, przesuwa się koło ściany, nie dotykając jej nawet brzegiem sukni [...]” (31); „Przechodzi w obłokach lekkiego szmeru jedwabnych spódnicek i rozpylonej dokoła siebie woni perfum” (44); „Tren jej sukni ze świstem jedwabiu wił się za nią w zygzakowanych skrętach” (393). Na temat znaczenia aspektu audytywnego tkanin oraz garderoby kobiecej w powieściach XIX-wiecznych, zob. S.-R. Marzel, *Sur l'aspect auditif du vêtement dans le roman du XIXe siècle*, [w:] *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIXe siècle. Sociopoétique du textile*, éd. A. Montandon, Paris 2015, s. 417–428.

²² H. Balzac, dz. cyt., s. 79. W oryginale: „L'incurie de la toilette est un suicide moral”; „La moindre incorrection dans une parure peut faire reléguer une duchesse inconnue dans les derniers rangs de la société”.

Wystarczy jednak, żeby obok przemknął cień mężczyzny, a w Helenie nagle budzi się „ta druga”:

Choć było ciemno, przemknęło jej przez umysł – czy włosy się nie rozfryzowały. Zapomniała, że przed kilkunastu minutami widziała linie swej głowy kształtne i piękne. Lecz były to linie prawdziwego piękna – te zaś, o które zatroszczyła się teraz jej istota, były konwencjonalną szpetotą uznaną za piękno przez pewne zboczenie smaku, które modą nazywamy (40).

Początkowo, mimo starań, Helena nie jest zauważana w towarzystwie kuracjuszy, dopiero, kiedy sięga po nowe, drogie, bogate w ornamenty i błyszczące stroje, staje się obiektem zainteresowania. Nieustannie walczy sama z sobą – z jednej strony widzi się jako dzieło sztuki, z drugiej – pragnie nowej miłości. Balansuje między pretensjami do bycia niedostępną a wkroczeniem w sam środek targowiska próżności. Szybko staje się jedną z najszykowniejszych kobiet sezonu. Ubiera się na biało, dodając fioletowe akcenty. Nosi jedwabie, fulary, sycylianie²³, dba o szczegóły. Całość ma wyglądać i wygląda „jak z żurnala”:

Długi oksydowany łańcuszek – przetykany opalami – zwieszał się z jej szyi, zakończony ślicznym, starym flakonikiem cennie wyżłobionym w kawałku górskiego kryształu i opasany siateczką z srebra weneckiej roboty. Łańcuszek ten okręciła Helena na palcu, a założywszy łokieć o poręcz krzesła, siedziała tak śliczna, cała jak cacko, jak prawdziwa modna rycina z twarzą marmurowo białą, wśród której świeciły gorączkowo jej wielkie o sinawych powiekach oczy (66).

Dobrej jakości tkaniny, wyrafinowane ozdoby, modna biżuteria sprawiają, że trudno przejść obok niej obojętnie. Niekiedy jednak kobieta nie zachowuje, jak się wydaje, kurortowego *decorum* – jej stroje wyróżniają się aż zanadto na parkowych ścieżkach i letniskowym deptaku. Pół wieku wcześniej o tym nieuchwytnym momencie przekraczania dobrego smaku Balzac pisał:

elegancja polega na niezwyklej dbałości o szczegóły w ubiorze: jest to mniej prostota luksusu niż luksus prostoty. Istnieje też inny rodzaj elegancji, ale to właściwie próżność w ubiorze. Popycha ona niektóre kobiety do noszenia dziwnych tkanin, jedynie po to, by zostać zauważonymi, stosowania brylantowej broszy do przypinania torebki; wpinania błyszczącej klamry we wstążkę; to trochę tak, jak czynią męczennicy mody, ludzie [...] mieszkający na poddaszu, ale chcący być *en vogue*; to oni noszą nawet o poranku koszule zdobione drogocennymi kamieniami, zapinają spodnie na złote guziki, trzymają okazałe lorgnony na łańcuszkach i idą na obiad do Tabara!²⁴

²³ *Fular* – cienka tkanina jedwabna stosowana do szycia sukien i dodatków w garderobie kobiecej; chustka noszona jako szal (w garderobie męskiej). *Sycyliana* – jedwabna tkanina o wzorach orientalnych.

²⁴ H. Balzac, *Traité de la vie élégante...*, s. 83 (tekst oryg.: „[...] l'élégance consiste en une extrême recherche dans les détails de l'habillement: c'est moins la simplicité du luxe qu'un luxe de simplicité. Il y a bien une autre élégance; mais elle n'est que la vanité dans la toilette. Elle pousse certaines femmes à porter des étoffes bizarres pour se faire remarquer, à se servir d'agrafes en diamants pour attache un noeud; à mettre une boucle brillante dans la coque d'un ruban, de même que certains martyrs de la mode, gens [...] habitant une mansarde et voulant se mettre dans le dernier genre, ont des pierres à leurs chemises le matin, attachent leurs pantalons avec des boutons d'or, retiennent leurs fastueux lorgnons par des chaînes, et vont dîner chez Tabar!...”).



Ilustracja 3 i 4. Breloki przypinane do paska damskiej sukni, druga połowa XIX wieku

Źródło: *Wikimedia Commons*, <https://tiny.pl/62gffvph> (dostęp: 21.01.2024)

Kobieta żyje na pokaz, dąży do nowych znajomości z mężczyznami, ale kiedy okazuje się, że jeden z nich niekoniecznie pragnie tylko platonicznie zachwycić się jej posagową urodą, bohaterka w pośpiechu wyjeżdża do Wenecji. Rozterki między chęcią pozostania ideałem a przyziemnym poszukiwaniem męża szybko powracają – z jeszcze większym udziałem garderoby, bo włoskie wybrzeże, to nie prowincjonalny Reichenhall. W opisach pobytu na Lido odnajdujemy fragmenty, z których dowiadujemy się, czego – ze względów estetycznych – nigdy nie włożyłaby Helena i w czym nie chciałaby widzieć Hawrata. Zapolska daje wyśmienite, groteskowe obrazki ludzi kąpiących się w morzu:

I tu od brzegu widać ludzkie postacie, pluszczące się w wodzie brzydkimi nieestetycznymi gestami. Ci mężczyźni odziani w śmieszne trykoty, te kobiety w długich, niekształtnych, czarnych spódnicach, z których ocieka woda, z rękami obwisłymi wzdłuż ciała, sprawiają odrażające wrażenie. [...] Linia Hogartha? Wygięcie bioder w kształcie liry? Złudzenie! Kobiety wchodzą i wychodzą z morza. Jakże brzydko idą, jakież fatalne linie przybiera ich ciało nagie, pozbawione tajemniczy fałd sukni! (90).

I w kolejnym fragmencie:

Bała się ujrzeć go kupującego brzoskwinie, [...] bała się ujrzeć go jadącego na rowerze lub, co najgorsze, pluszczącego się w morzu w czarnych trykotach z pęcherzami pod pachą.

– To byłoby okropne – myślała ze zgrozą – co za zakończenie straszne i fatalne tak pięknie rozpoczętej historii. Z wizji duchowej być zmuszoną zrezygnować – to już konieczne – ale spadać na samo dno prozy – byłoby zbyt straszne (132–133).

Na każdym kroku „błękit szafirów poezji” zderza się z „szarym pasmem życia” (96). Helena korzysta z pieniędzy, chcąc uwypuklić wszystkie atuty swojej urody, jakby pamiętając sentencję Balzaca, kiedy pisał, że „ubranie” to tylko powłoka, natomiast celem odpowiednio dobranej „toalety” jest podkreślenie walorów naszej aparycji. Tyle że Helena w swoim wypracowanym pięknie pragnie być jak oglądane za muzealną szybą arcydzieło – podziwiane, ale nie do dotknięcia. Liczy się zdanie tylko jednego widza – Hawrata. To dla niego nosi koronki, muśliny i kapelusze *à la* księżna Lamballe, to jego kusi szelestem jedwabiu i dzwoniącymi u paska brelokami, dla niego staje w świetle lamp elektrycznych, żeby podbić ton cery i detale sukni. Posągowy wizerunek bywa jednak przyćmiewany niedociągnięciami – wykształcenia, zachowania, drobnych gestów. Zapolska wymienia lektury Heleny. Kobieta wozi z sobą powieści Paula Bourgeta, Antoine’a Prevosta czy Pierre’a Lotiego, ale wystarcza słowo Hawrata, żeby wszystkie żółto oprawione tomiki „Padły pomiędzy liliowe batysty i kremowe walansjenki. Woń saszetów heliotropowych i Cherry Bloosom owionęła je” (175). To było ich miejsce, ale też bezpieczna przestrzeń Heleny – jedwabie i delikatne koronki, symbolicznie zamknięte w szufladzie wypełnionej zapachem angielskich perfum. Jednak i w tym obrazie życia w cieplarnianych warunkach, w otoczeniu piękna, pojawia się rysa powszedniości i „konwencjonalnej szpetoty”, bo kobieta jest uzależniona od obserwowania i porównywania siebie z innymi:

Nieładnym gestem parweniuszki ujęła ręczną lornetkę, którą nosiła zwykle na łańcuszku zawieszoną na szyi. Przez tę lornetkę zaczęła się przypatrywać tłumowi. Coś złego budziło się w niej, jakaś nienawiść do tych kobiet, których istnienie przeczuwała tam, stojąc samotna nad brzegiem Lido. [...]

– Co pani robi?... – zapytał ze zdziwieniem. [...]

– Patrzę!

– Pani brzydko patrzy! [...]

– Patrzę na rzeczy brzydkie, więc brzydko patrzę!

On szybkim gestem pociągnął za łańcuszek, na którym zawisła lornetka. Z ręki Heleny wypadło owo nieszczęsne *face à main*, na którym lwowski złotnik misternie wyrobił złoty monogram z koroną.

– Nie mogę znieść u kobiety tego rodzaju szpetoty – wyrzekł Karol. [...]

– Nie zdzieraj z siebie uroku! – wymówił prawie rozkazująco.

Helenę ogarnął wstyd (210–211).

Była już całkowicie zależna do Hawrata, a tymczasem zbliżał się koniec wakacyjnego romansu. Jeszcze wyjazd do Szwajcarii, wyprawa w Alpy i kolejna rewia mody – Helena w białych wełnach, z pledem w lila kratę na ramionach i w białym berecie, ale zaraz potem list wzywający Karola do kraju i szary, podróżny płaszcz,

w którym odprowadzała kochanka na dworzec. Nagły koniec pastelii, najlepszych tkanin, biżuterii. Wyjeżdżała ze Lwowa odziana w tony lila, zwiastujące koniec żałoby, wracała pogrążona w szarej rozpacz. W lustrze widzi inną, starą kobietę. Nabiera przekonania, że do tej chwili trawiła życie na błahostkach. Dopiero po jakimś czasie zaczyna dostrzegać inne oblicze piękna: „Była biała, smutna, ale nie żałobna. [...] miała wygląd białego anioła, rzeźbionego lekko w przejrzystym i trochę żółtawym marmurze” (359–360). Szuka odniesienia w sztuce dla nowego wizerunku i znajduje je w secesyjnych statuetkach modnego na przełomie stuleci Williama Reynoldsa-Stephensa. Do tego, żeby w pełni utożsamić się z jedną z kobiecych postaci rzeźbiarza, potrzebuje odpowiedniego stroju. To nowy kod, oddający smutek, wyrażający cierpienie w prostocie i artyzmie wizerunku:

Suknia domowa, którą Helena zrobić sobie kazała, była szara, lecz mchowa zielen wysuwała się jakby nieśmiało przez srebrzyste nitki. Kształt do tej sukni znalazła Helena w kopii czarującej statuetki Reynoldsa-Stephensa, noszącej nazwę *Guinevere and the Nestling*. Suknia wąska, z jedwabiu, miała przód z szarej gazy, jakby fala morska, spływającej po smukłej postaci Heleny i zakrywającej szaro obute stopy. Niezwykły amulet srebrny, nanizany turkusami, zwieszał się na srebrnym łańcuszku z jej szyi. Włosy nisko szesane po obu stronach twarzy, dodawały jej powagi i wdzięku (364–365).



Ilustracja 5. William Reynolds-Stephens, *Ginewra z Pisklęciem*²⁵, ok. 1900, brąz

Źródło: *The Victorian Web. Literature, history & culture in the age of Victoria*, fot. G.P. Landow, J. Banerjee, <https://tiny.pl/cn6k37xx> (dostęp: 4.01.2024)

²⁵ Ang. *Guinevere and the Nestling* – tytuł nawiązuje do opisanego przez Alfreda Tennysona w poemacie *The Last tournament (Ostatni turniej)* historii znalezienia przez Lancelota i Artura w orlim gnieździe niemowlęcia oddanego Ginewrze na wychowanie. Dziewczynka, nazwana Pisklęciem (Nestling), zmarła w krótkim czasie.

Tak zapragnęła odejść, uznając, że dopiero teraz odzyskała dawną piękność i podniosła ją do rangi ideału. I tak też się stało: „Cicho, prawie bez szelestu – szaro odziane ciało Heleny zsunęło się na ziemię. Duch jej uleciał w przestwór, unosząc ze sobą z rysów jej twarzy wyraz czarującej piękności, jaką przed chwilą przepojone były” (416).

Wnioski

Garderoba Heleny Gronowicz jest najistotniejszym czynnikiem kształtującym jej wizerunek, ale też odbiciem nastrojów, uczuć i emocji kobiety. Wpisuje się nie w jeden, a kilka kodów westymmentarnych.

Po pierwsze, zgodnie z retoryką stroju przełomu stuleci ubiór bohaterki odzwierciedla jej stan społeczny i finansowy. Młoda wdowa chce się nosić zgodnie z wytycznymi elegancji obowiązującymi pośród pań należących do *mondu*²⁶. Jej stroje świadczą o pieniądzu, zamiłowaniu do sztuki, niekiedy oddają mentalność prowincjuszki – próżność, naiwność, choć nie deprawację. Po wtóre, wybory kobiety dotyczące garderoby są powiązane z kodem kulturowo-obyczajowym. Żałobna czerni w odpowiednim czasie zostaje zastąpiona fioletem *demideuil* i coraz subtelniejszymi pastelami. Helena z zaangażowaniem wpisuje się także w kod towarzysko-kurortowy. Do uzdrowisk można jeździć dla poratowania zdrowia, ale można też podróżować w poszukiwaniu miłości, do czego niezbędne są najbardziej wyszukane toalety, eksponujące urodę i szyk kobiety. Bohaterka chce się odnaleźć w każdej sytuacji. Z jednym wyjątkiem – rezygnuje z zażywania morskich kąpiel, wiążących się z koniecznością włożenia kostiumu kąpielowego, odzierającego z piękna i sztuki i demaskującego wszelkie mankamenty fizyczności człowieka. Po trzecie, Helena ma pretensje do tego, żeby nosić się „artystycznie”. Pragnie w ten sposób wyrażać swoją „duszę”, pozbawioną jednak finezji i uzależnioną od naturalistycznych determinant czasu, środowiska i otaczających kobietę mężczyzn. Nie jest to ani wyrazista „dusza” artystki, ani *femme fatale* czy emancypantki, a raczej – lwowskiej wdowy z kamienicą. Tęczowa paleta miesza się, tworząc szarość – najpierw zawieszenia między czernią a bielą (wcześniej dominującymi w ubiorze wdowy), a potem balansowania na krawędzi emocji. Na pewno nie jest to dobrze znana Zapolskiej błękitnawa szarość młodopolskiej godziny zmierzchu²⁷. Pochłaniający bohaterkę

²⁶ Podobnie w XIX-wiecznych powieściach francuskich, zob. J. Reboul, dz. cyt; S.-R. Marzel, *L'œil et la vestignomonie – ou les regards portés sur l'élégance d'Emma dans „Madame Bovary”*, „Revue Flaubert” 2008, n° 8 (*Madame Bovary, encore*); P. Samaha, *Le vêtement et la chaussure comme motifs littéraires chez Flaubert*, „Ashtaroût. Bulletin volant” 2012 (février), s. 1–11.

²⁷ Błękitniejsza szarość zmierzchu, melancholijna, wypełniona wspomnieniami i uczuciem pojawia się w opowiadaniu Zapolskiej *Szara godzina*, „Życie” 1897, nr 4, s. 3–4; nr 5, s. 8–10. Zob. też J. Bajda, *Błękitny fin de siècle. Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski* (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański), Wrocław 2023, s. 139–178 (tu literatura przedmiotu).

kolor, to szarość głucha i pozbawiona nadziei²⁸, ale nadal elegancka. Paradoksalnie apogeum sztuki kobieta osiąga w scenie własnej śmierci.

W końcu też gust Heleny wpisuje się w kod zewnętrzny wobec świata powieści. Jest nim świadomość mody i poczucie smaku samej Gabrieli Zapolskiej, co jest widoczne na przykład w upodobaniu do określonych kolorów strojów – bieli, półżółtych fioletów (to także kolor irysów – ulubionych kwiatów Heleny i greckiej bogini tęczy Iris) oraz zieleni, która puentuje utwór (364), a o której Zapolska rozpisywała się w swoich artykułach i listach²⁹. To gust kobiety znającej modę, potrafiącej godzinami rozprawiać o krojach sukien, tkaninach i dodatkach. W opisach garderoby Heleny czytelnik z łatwością odnajduje się w *belle époque* i to w wydaniu europejskim, a nie prowincjonalnej Galicji. Jest w tym kreowaniu przez Zapolską mody coś, co Balzac nazwał „instynktem” i „przyzwyczajeniem”, swoistą koniecznością nieustannego bycia *en vogue*, także wówczas, kiedy mowa o ubiorach bohaterek powieści: „Choćby elegancja była nawet mniej sztuką niż uczuciem – pisał – to wywodzi się także z instynktu i z przyzwyczajenia”³⁰. Dla Gabrieli Zapolskiej było to oczywiste. Do tego stopnia, że Helena Gronowicz nawet umrzeć musiała w artystycznej sukni *à la Stephens*.

BIBLIOGRAFIA

- Bajda J., *Błękitny fin de siècle. Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski* (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański), Wrocław 2023.
- Balzac H. de, *Traité de la vie élégante*, Paris 1854. Pierwodruk: „La Mode” 1830 (1.10–6.11).
- Bachórz J., *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976, nr 2(26), s. 86–105.
- Brodziński K., *Lawater*, „Magazyn Powszechny. Dziennik użytecznych wiadomości” 1835, nr 60, s. 478–480.
- F. [W. Feldman], *Książki i ludzie*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 2, s. 37–38.
- Galle H., [rec.] G. Zapolska, *Jak tęcza. Powieść*, Lwów 1903, „Książka” 1903, nr 7, s. 250.
- Graham J., *Lavater „Physiognomy”: A Checklist*, „The Papers of the Bibliographical Society of America” 1961, Vol. 55, No. 4, s. 297–308.
- Hammen É., *Les préceptes de la différence. Manuels d'élégance masculine autour de 1830*, „Modes Pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode” 2015, n° 1 (*Normes et transgressions*), s. 128–147.
- Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, wstęp M. Bill, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996.
- Kłosińska K., *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.

²⁸ Podobnie kilka lat później (1912) określał wymowę szarości W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, wstęp M. Bill, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 93.

²⁹ Predylekcje Zapolskiej do wskazanych kolorów są znane z jej korespondencji, zob. J. Bajda, dz. cyt., s. 139–212 (część druga: *Kolor niebieski w publicystyce i powieściach Gabrieli Zapolskiej*).

³⁰ H. de Balzac, dz. cyt., s. 41. W oryginale: „Quoique l'élégance soit moins un art qu'un sentiment, elle provient également d'un instinct et d'une habitude”.

- Lavater J.C., *Von der Physiognomik*, Leipzig 1772.
- Marzel S.-R., *L'œil et la vestignomonie – ou les regards portés sur l'élégance d'Emma dans „Madame Bovary”*, „Revue Flaubert” 2008, n° 8 (*Madame Bovary, encore*).
- Marzel S.-R., *Par le petit bout de la lorgnette. Accessoires optiques – lunettes, lorgnons, etc. chez les Goncourt*, „Cahiers Edmond et Jules de Goncourt” 2021, n° 26, s. 1–14.
- Marzel S.-R., *Sensations vestimentaires et métamorphose du masculin balzacien*, „L'Année balzacienne” 2009, n° 10 (*Balzac: matières et sensations*), s. 127–139.
- Marzel S.-R., *Sur l'aspect auditif du vêtement dans le roman du XIXe siècle*, [w:] *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIXe siècle. Sociopoétique du textile*, éd. A. Montandon, Paris 2015, s. 417–428.
- Wł. Pr. [W. Prokiesz], *Powieści kobiece*, „Nowa Reforma” 1903, nr 74, s. 1–2.
- Reboul J., *Balzac et la „Vestignomonie”*, „Revue d'Histoire littéraire de la France” 1950, n° 2, s. 210–233.
- Ronteix E. de, *Manuel du Fashionable, ou Guide de l'élégant*, Paris 1829.
- s. [Z. Sarnecki], [rec.] G. Zapolska, *Jak tęcza. Powieść*, Lwów 1903, „Tygodnik Słowa Polskiego” 1903, nr 5, s. 7–8.
- Skorupa E., *Eliza Orzeszkowa. Fizjonomiczne studia portretowe*, Kraków 2019.
- Z.S. [Z. Sarnecki], *Dwie nowe powieści kobiece*, „Gazeta Lwowska” 1903, nr 32, s. 4.
- Samaha P., *Le vêtement et la chaussure comme motifs littéraires chez Flaubert*, „Ashtarout. Bulletin volant” 2012 (février), s. 1–11.
- Spielmann M.H., *Our Rising Artists. Mr. W. Reynolds-Stephens*, „Magazine of Art” 1897, No. 21, s. 71–77.
- Stemmler J.K., *The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater*, „The Art Bulletin” 1993, Vol. 75, No. 1, s. 151–168.
- Włast [M. Komornicka], [rec.] G. Zapolska, *Jak tęcza. Powieść*, Lwów 1903, „Chimera” 1905, t. 9, z. 27, s. 508.
- Wydanie zbiorowe dzieł G. Zapolskiej, t. 1–26, Lwów 1923.
- Zapolska G., *Jak tęcza*, Lwów 1903.
- Zapolska G., *Dzieła wybrane*, t. 1–16, red. J. Skórnicki, T. Weiss, Kraków 1957–1958.
- Zapolska G., *Szara godzina*, „Życie” 1897, nr 4, s. 3–4; nr 5, s. 8–10.

STRESZCZENIE

Gabriela Zapolska, skandalistka i demaskatorka mieszczańskiej obyczajowości, była także estetką dbającą o najdrobniejszy szczegół wizerunku, w tym o jakość garderoby. Swoje upodobania do ubiorów przeniosła do powieści, ubierając bohaterki zgodnie z modą i kodami westymtarnymi obowiązującymi na przełomie stuleci. W artykule omówiono sposób kreacji portretu bohaterki powieści *Jak tęcza* (1903) w odniesieniu do wyznaczników ówczesnej mody i elegancji. Punktem wyjścia stała się teoria *vestignomonie*, stworzona w latach 30. XIX wieku przez Honoré de Balzaca, który uznał ubiór za element sieci powiązań kulturowych, społecznych, zawodowych, politycznych i estetycznych. W podobny sposób kreuje swoje bohaterki Zapolska, informując czytelnika nie tylko o krojach sukien, ale też o gatunkach tkanin, kolorach, drobnej galanterii. Okazuje się, że garderoba Heleny jest istotnym czynnikiem kształtującym jej wizerunek zewnętrzny, odbiciem nastrojów, uczuć i emocji kobiety. Wpisuje się w kilka kodów westymtarnych obowiązujących na przełomie stuleci: społeczno-ekonomiczny (swoboda finansowa – spadek po mężu), obyczajowy (stopniowe odchodzenie od żałoby), psychologiczny (uczucia i emocje), estetyczny (wrażliwość na sztukę). Jednocześnie zamiłowanie bohaterki do mody jest odzwierciedleniem gustu samej pisarki, co uwidacznia się szczególnie w typie noszonej przez Helenę garderoby, dodatkach oraz w doborze kolorów.

Słowa kluczowe: Gabriela Zapolska, *Jak tęcza*, kod westymmentarny, kolor, *vestignomonie*

NOTA O AUTORZE

Justyna Bajda – dr hab. literaturoznawca, historyk sztuki, profesor UWŕ w Zakładzie Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski (IFP UWŕ). Interesuje się nurtami estetycznymi oraz zagadnieniami związanymi z korespondencją sztuk w dobie Młodej Polski i europejskiego modernizmu. Zajmuje się badaniami inter- i transdyscyplinarnymi w zakresie komparatystyki literacko-kulturowej, przede wszystkim oddziaływaniem kultury francuskiej w obrębie literatury, sztuki i kultury materialnej na przełomie XIX i XX wieku. Współpracuje z Europejskim Centrum Badań Słowiańskich (Centre Européen d'Études Slaves) oraz Uniwersytetem w Poitiers (Université de Poitiers). Autorka książek: *Na przełomie wieków* (2002); *Młoda Polska* (2003); *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera* (2003); „Poeci – to są słów malarze...”. *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski* (2010); *Błękitny fin de siècle. Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski* (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański) (2023); antologii *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska)* (2007); hasel w *Wielkim leksykonie literatury polskiej* (2005). Ogłosiła blisko sto artykułów i studiów szczegółowych poświęconych różnym aspektom kultury i estetyki przełomu XIX i XX wieku. Publikuje głównie w języku polskim i francuskim. Adres e-mail: justyna.bajda@uwr.edu.pl.



Katarzyna Zagórska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-2015-8046

O „rzeczy niedorzecznej”. Jadwiga Zamoyska o modzie

Moda jest rzeczą „niedorzeczną”, ale niedorzeczniejsze jest „wytwarzanie sobie warunków życia niezależnie od niej”¹ – uważała Jadwiga Zamoyska, arystokratka związana z Kórnikiem. Sejm Rzeczypospolitej Polskiej ustanowił ją jedną z patronek roku 2023². Wybór ten uzasadniono słowami:

W uznaniu zasług dla polskiego społeczeństwa i kształtowania wzorców postaw obywatelskich, uniwersalnego i ponadczasowego potencjału jej myśli wychowawczej, a także kulturotwórczej roli stworzonej przez nią i jej syna, Władysława Zamoyskiego, fundacji Zakłady Kórnickie³.

Przekazy medialne potwierdzają zainteresowanie tą nietuzinkową kobietą, której praca społeczna i dyplomatyczna miała uniwersalne znaczenie⁴. Dlaczego dama z towarzystwa wyrzekła się fascynacji modą, rozumianą jako styl ubierania się oraz zainteresowanie strojami⁵? Co wpłynęło na pozornie krytyczne, a jednak racjonalne myślenie Generałowej? Wychowanie rodzinne, sposób życia u boku męża Władysława Zamoyskiego, działającego w kręgu Hôtel Lambert, podróże, zaangażowanie narodowościowo-patriotyczne czy aktywność edukacyjno-wychowawcza? W jaki

¹ Biblioteka Kórnicka [dalej: BK], List J. Zamoyskiej do syna Władysława, 19 sierpnia 1906, rkps, sygn. 7592, k. 341–343. Cyt. za: K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga Zamoyska (1831–1923). Życie i dzieło*, Poznań 2023, s. 366.

² Serwis Rzeczypospolitej Polskiej, *Patroni roku 2023*, <https://tinyurl.com/yd67hfw7> (dostęp: 12.10.2023).

³ Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 22 lipca 2022 roku w sprawie ustanowienia roku 2023 Rokiem Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej, „Monitor Polski” 2022, poz. 737.

⁴ Zob. S. Woźniak, *To będzie rok patriotki i działaczki społecznej*, <https://tinyurl.com/39p2nhvn> (dostęp: 12.10.2023); A. Solak, *Zamoyska 2023*, <https://tinyurl.com/vfxjy8z5> (dostęp: 12.10.2023).

⁵ „Moda: 1. styl ubierania, 2. stroje, 3. popularność czegoś”. Cyt. za: [b.a.], *Moda* [hasło], [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, kom. red. B. Batko-Tokarz i in., <https://tinyurl.com/3zs6yj33> (dostęp: 12.10.2023).

sposób Zamoyska sprostała wymaganiom środowiska, pozostając wierną swoim przekonaniom?

Podstawą analizy stosunku Generałowej do zagadnienia mody jest pierwszy tom wspomnień *Jadwiga Zamoyska w domu rodzinnym i na emigracji* (2013) w opracowaniu Edyty Bątkiewicz i Magdaleny Biniś-Szkopek⁶, pod patronatem Fundacji Zakłady Kórnickie, a także korespondencja, obficie wykorzystana przez Katarzynę Czachowską w monografii *Generałowa Jadwiga Zamoyska (1831–1923). Życie i dzieło* (2023). Ważnym kontekstem są także publikacje arystokratki, w których podejmowała tematykę oświatową i religijną⁷. Zamoyska poświęciła się działalności piśmienniczej dopiero pod koniec życia, wcześniej tłumaczyła pisma męża oraz redagowała jego przemówienia. Oprócz własnych prac wydała sześć tomów pamiętników generała Władysława Zamoyskiego⁸.

Badacze podkreślają znaczenie dzienników i innych form opisu przeszłości, dostrzegając jednocześnie złożoność zjawiska. Zwracają uwagę na ogląd samego autora i jego udział w opisywanych wydarzeniach, a także na aspekt literacki:

Na ocenę źródłowej wartości wszelkiego rodzaju zapisek przeszłości – wspomnień, autobiografii, dzienników czy korespondencji – wpływa wiele czynników. Przede wszystkim sam autor przekazu, ale także i to, na ile opisywane wydarzenia były mu bliskie, na ile w przedstawionych działaniach brał osobiście udział [...]. Na wartość pamiętników i wspomnień mogą też wpływać walory literackie lub unikatowość – fakt, że informacje w nich zawarte pozostały jedynym śladem konkretnym wydarzeń czy działań⁹.

Redaktorki tomu uznają Jadwigę Zamoyską za jedną z najciekawszych kobiet przełomu XIX i XX wieku¹⁰, której dzieło spełnia wzmiankowane kryteria. Generałowa uczestniczyła w przedstawianych wydarzeniach, cytowała wypowiedzi bliskich i znajomych, a jednocześnie nawiązywała do przeszłości, co stanowi dodatkowy walor wspomnień. Jej zapiski są też cenne ze względu na narrację, barwny język, dowcip, zmysł obserwacji. Ich wyjątkowość polega na zastosowaniu specyficznego opisu ówczesnego życia rodzinnego, jak też emigracyjnego¹¹.

By zrozumieć, kim była autorka, warto przywołać kilka określeń, przybliżających jej usposobienie. Jadwigę Zamoyską nazywano „jenerałową”, „generałem w spód-

⁶ J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska w domu rodzinnym i na emigracji. Wspomnień część 1*, red. E. Bątkiewicz, M. Biniś-Szkopek, Poznań 2013.

⁷ Zob. następujące prace Jadwigi Zamoyskiej: *O wychowaniu*, oprac. A. Maślach, K. Stępień, A. Zalewska, Lublin 2019; *O pracy*, wstęp M.J. Gondek, Lublin 2001; *Myśli wybrane*, wyb. W. Chałupka, Lublin 2013; *O miłości ojczyzny*, Lublin 2021; *Zapiski z rekolacji*, rkps oprac. M. Dębowska, Lublin 2022.

⁸ E. Bątkiewicz, M. Biniś-Szkopek, *Wstęp*, [w:] J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska...*, s. 7.

⁹ Tamże, s. 5. Zob. K. Marchlewicz, *Wstęp*, [w:] J. Szyrmowa [z Dzierzgowskich], *Dziennik z lat emigracji*, wyd., wstęp K. Marchlewicz, Poznań 2011, s. 7.

¹⁰ J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska...*, s. 5.

¹¹ Tamże.

nicy¹² bądź „niewiastą mężną, biblijną”¹³. Europejka, poliglotka¹⁴ (znająca języki perski i turecki), podróżująca od Londynu po Stambuł¹⁵, mieszkająca w Paryżu i Kuźnicach, była kórniczanką z wyboru¹⁶.

Dowcipna, elegancka, skromna, dobrze zorganizowana, uczyła się stopniowo. Najlepszym tego przykładem jest – wzmiankowane we wspomnieniach – zamówienie cateringu z restauracji (posiłku i zastawy łącznie ze służbą), kiedy niespodziewanie należało zaprosić na obiad księcia Adama Jerzego Czartoryskiego i Annę z Sapiechów¹⁷, bliską rodzinę udającą się do teatru. Młoda mężatka nie chciała przyznać, że paryskie warunki mieszkaniowe (adres przy rue St. Honoré), jeśli nie uniemożliwiały, to znacznie ograniczały życie towarzyskie. Na pewno pozostawała praktyczna, a nawet nieco angielska w stylu bycia, na co wpłynęła Anna Birt, najpierw guwernantka, następnie jej wieloletnia przyjaciółka.

Aktywna politycznie, rozczarowana biernością Zachodu w sprawie polskiej, Zamoyska podjęła działania organicznikowskie. Jej zapiski ilustrują kolejne etapy intensywnej pracy. Zajęta sprawami narodowymi i społecznymi, nie przywiązywała wagi ani do klejnotów, ani do rozrywek. Na przekonania arystokratki wpłynęły przede wszystkim skromne życie rodzinne oraz działalność patriotyczno-dyplomatyczna męża, a po jego śmierci intensywna realizacja pasji społecznych i edukacyjno-wychowawczych.

Życie rodzinne – dzieciństwo i młodość

Rodzicami Jadwigi Zamoyskiej byli Celestyna Gryzelda z Zamoyskich, siostrzenica księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, i Tytus Działyński. Biografowie słusznie zauważają, że „dziedzictwo przeszłości dwóch arystokratycznych rodów wywarło

¹² „Generałem w spódnicy” nazwała Zamoyską Magdalena Samozwaniec – siostra Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Zob. M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, Warszawa 2010. Cyt. za: A. Głazewska, „O wychowaniu” generałowej Zamoyskiej, <https://iosephicum.pl/o-wychowaniu-generalowej-zamoyskiej> (dostęp: 4.11.2024).

¹³ Maria Joanna Gondek we wstępie do tomu *O pracy* przypomina, że Jadwiga Zamoyska z domu Działyńska zwana była „przez najbliższych niewiastą mężną lub niewiastą biblijną” – zob. M.J. Gondek, *Jadwiga Zamoyska i jej program pracy społecznej*, [w:] J. Zamoyska, *O pracy...*, s. 5–17.

¹⁴ Jadwiga Zamoyska zanotowała: „[zostałam – dop. J.Z.] członkiem de la Société Asiatique, gdzie mnie bardzo łaskawie przyjęto jako pierwszą tam kobietę”. BK, *Moje nauki perskie i tureckie*, Kórnik–Paryż 1851, rkps, sygn. 7540 [mf. 6834].

¹⁵ Zob. J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska między Londynem a Stambułem. Wspomnień część 2*, red. E. Bątkiewicz-Szymanowska, M. Biniaś-Szkopek, Kórnik 2014.

¹⁶ K. Zagórska, *Jadwiga Zamoyska – from religious education to secular holiness. Od religijnego wychowania do świeckiej świętości*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2023, t. 44, s. 49–67.

¹⁷ „Przypomniałam sobie, że jest w Palais Royal jakiś sławny Chevet [...]” – zob. J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska...*, s. 167. Rozweselony mąż pochwalił ją za „festyn”: „Kilka razy potem powtórzyliśmy takie zaprosiny, a moja sława wyśmienitej pani domu ustalała się coraz bardziej, jeśli niekoniecznie małym kosztem, to małym kłopotem” – tamże, s. 168.

[na nią – dop. K.Z.] duże znaczenie i nałożyło dodatkowe obowiązki służby publicznej”¹⁸. Ważny jest także kontekst patriotyczny:

Dzieciństwo Jadwigi upłynęło na latach powstańczej tułaczki jej rodziców. Za udział w powstaniu listopadowym, w Królestwie zapadł na Tytusa wyrok śmierci cywilnej i konfiskaty mienia. Rodzina musiała więc emigrować¹⁹.

Wspomniane represje polityczne miały także wymiar finansowy, co wpłynęło na wybór miejsca i sposób życia rodziny Celestyny. Jej najbliżsi mieszkali w Żurawicy, Wysocku, Zarzycach²⁰. W 1837 roku, w związku z podziałem posagu matki, żona Tytusa otrzymała dobra oleszyckie pod Jarosławiem, gdzie zamieszkali Działyńscy²¹. Zamoyska wspominała:

Oleszyce mogły nas jako tako wyżywić i to zaledwie przy największej oszczędności [...]. Z ubra-
niem nie było lepiej. Kupowano w Jarosławiu jakieś materie na suknie jednakowe dla mojej siostry
i dla mnie. Ktoś poradził, ażeby wybierano materiały w kratki, bo łatwiejsze są do łatania, a więc
kupowano jakieś flanele, w czarne i granatowe albo czarne i pąsowe kratki²².

Dziewczynki ubierano w praktyczne, brzydkie sukienki:

Panna Birt rozpaczała czasami, że moja Matka tak mało miała macierzyńskiej próżności i ma-
wiała czasami: „Byle jaki płat na siebie włoży i wygląda w nim po pańsku i nic sobie z niczego
nie robi”. Co do mnie, owe odwieczne suknie w granatowe i pąsowe kratki tak mi były miłe jak
stockfich, stare bułki i ryż z szodonom, ale przekonana byłam, że to są konieczności i ogólne
warunki życia ludzkiego na ziemi²³.

Generałowa doceniała każdy inny strój:

Razu jednego spotkałyśmy się gdzieś z jakimiś pannami Rostworowskimi w żałobie. Patrzałam na
nie z zazdrością, widząc, że są na świecie istoty nie noszące sukien w granatowe lub pąsowe kratki²⁴.

Katarzyna Czachowska potwierdza, że Działyńscy „traktowali ascetyczne warunki wychowania jako próbę kształtowania charakterów, sami zresztą dawali temu przykład, zaniedbując swoje potrzeby”²⁵. Nie prowadzili życia typowego dla arystokracji: Rodzice wychowywali swe pociechy w warunkach bardzo skromnych, wynikających z kłopotów majątkowych i surowości metod wychowawczych. W Ole-

¹⁸ K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 27.

¹⁹ Tamże, s. 53.

²⁰ E. Bątkiewicz, M. Biniaś-Szkopek, *Wstęp*, [w:] J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska...*, s. 6.

²¹ J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska...*, s. 58–63.

²² Tamże, s. 64–65.

²³ Tamże, s. 66.

²⁴ Tamże.

²⁵ K. Czachowska, *Drogi edukacji Generałowej Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 2001, z. 25, s. 181.

szycach doskwierała bieda, dzieci jadły skromnie, ubrane były nędznie (Celestyna nienawidziła mody, uważając ją za słabość charakteru), Jadwiga i Elżbieta nosiły „naprawiane trzewiki”²⁶.

Zamoyska wspominała:

nasza służąca zapytała piastunki Sapiehów: „Gdzie wy dajecie naprawiać trzewiki waszych dzieci?” – „Nasze dzieci nie noszą naprawionych trzewików” – odrzekł tamta. [...] Czy te dzieci są takie grzeczne – pomyślałam sobie, że nigdy trzewików nie drą, czy też jak podrą, muszą w podartych chodzić. Trudna była dla mnie zagadka do rozwiązania, ale po minie obu sług miarkowałam, że coś tam tkwi niepochlebnego dla nas²⁷.

Wychowanie dzieci miało wpływ na praktyczne postrzeganie mody, a w szczególności sposób na przygotowywanie prezentów urodzinowych dla Celestyny:

nie wolno było ofiarować mojej Matce żadnej rzeczy, której byśmy same nie zrobiły. Zatem kupowałyśmy jakieś płótna i materię, z których krajało się koszulki i kaftaniczki dla nowo urodzonych dzieci [...]. I na 16 września [...] szyjąc po trochu, ale codziennie, zdarzało się, że każda z nas przynosiła mojej Matce w darze całe tuziny koszulek, powijaków, czepeczków itd. Uczyliśmy się pracowitości, oszczędności, kroju i szycia, a zawsze w myśli ucieśnienia mojej Matki²⁸.

Z modą były związane też quasi-traumy z dzieciństwa, o czym Zamoyska pisała, występy i stroje arlekinów²⁹ czy „płonąca” chusteczka batystowa³⁰.

Z czasem sytuacja rodziny się poprawiła. „Okres tułaczki skończył się, kiedy w wyniku wygranego procesu, w październiku 1838 roku, zdjęto sekwestr z dóbr kórnickich”³¹; Tytus przyjechał do zrujnowanego zamku w listopadzie 1839 roku, ale Celestyna, zaangażowana w prace oświatowe i charytatywne, pozostała z dziećmi w Oleszycach³². Kiedy rodzina przybyła do Wielkopolski, „W Poznaniu i Kórniku ukochana córka stała się powierniczką Tytusa w planach przebudowy zamku, interesowała się jego działalnością wydawniczą, nadal opiekowała się młodszym rodzeństwem, pielęgnowała w chorobie rodziców”³³.

Zamoyska otrzymała staranne, „charakterystyczne dla edukacji córek ziemiańskich w połowie XIX w. wykształcenie”³⁴. Uczyla się literatury, geografii, historii ojczyzny, rysunku, gry na klawikordzie, poznawała języki obce, angielski, francuski, perski i szwedzki³⁵. Znany orientalista Wojciech Kazimirski uczył Jadwigę korespon-

²⁶ Tamże, *Generałowa Jadwiga...*, s. 57.

²⁷ J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska...*, s. 65–66.

²⁸ Tamże, s. 58–59.

²⁹ Tamże, s. 30.

³⁰ Sygnalizuję to zagadnienie, wykracza ono poza tematykę artykułu. Tamże, s. 41.

³¹ K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 58.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 59.

³⁴ K. Czachowska, *Drogi edukacji...*, s. 184.

³⁵ Tamże, s. 66. Zob. E. Bątkiewicz, M. Biniaś-Szkopek, *Wstęp*, [w:] J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska...*, s. 6.

dencyjnie podstaw języka perskiego (o czym pisał do jej ojca), bez przekazywania jej ogromnych woluminów „w rączki przywykłe najwyżej do dźwigania parasolki lub wachlarza”³⁶.

Wbrew ocenie Kazimirskiego, warto przypomnieć, że „Jadwiga Działyńska nie znała rozrywek światowych. W pałacu Działyńskich nie wydawano nigdy bałów”³⁷, a „Działyński nie znosił, aby córki jego nosiły klejnoty”³⁸. Priorytety rodu były inne, przede wszystkim kulturalne i naukowe. Jednym z nich było założenie Biblioteki Kórnickiej oraz powiększanie jej zbiorów. Oprócz tego członkowie rodziny angażowali się w sprawy gospodarcze, finansowe, co wpływało na sposób ich życia: „W czasach swojej młodości żyła młoda Działyńska raczej w odosobnieniu, w zaciszu domowym (Działyńscy życie towarzyskie ograniczali w zasadzie do kręgu rodzinnego)”³⁹.

Po odebraniu takiego wychowania Zamoyska mogłaby w ogóle nie zwracać uwagi na modę, ale tak się jednak nie stało. Choć nie była czytelniczką takich tytułów, jak francuski „Le Moniteur de la Mode” czy warszawski „Tygodnik Mód i Powieści”⁴⁰, to jej niektóre zapiski dotyczą stylu życia członków Wielkiej Emigracji:

Pamiętam tylko, że nazajutrz po przyjeździe do Paryża moja matka wybrała się do St. Germain, a że czekając na dworcu kolejowym na placu du Havre – spotkaliśmy panią Cecylię Beydale, która tamże się wybierała, w czarnej, merynosowej, długiej, obcisłej sukni, z czarnym kaszmiem na ramionach i [w] dużym, białym, atłasowym, staromodnym kapeluszu⁴¹.

Małżeństwo i aktywność emigracyjna

Historia ślubu Jadwigi i Władysława jest intrygująca, ponieważ generał Zamoyski, starszy o 28 lat, był jej wujem, bratem matki. Po uzyskaniu zgody papieskiej zaplanowano skromną uroczystość. Suknia ślubna Jadwigi z Działyńskich nie była wyszukana, jak wspominała:

Zastrzegłam sobie, że nikt ani poza rodziną, ani w rodzinie na ślub nie będzie zaproszony, że odbędzie się w kościele przy rannej mszy, w zwykłej, codziennej, rannej sukni i kapeluszu, bez żadnych ceremonii, częstowań, śniadania, w ogóle niczego innego, jak to się codziennie robi⁴².

³⁶ Cyt. za: K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 65–66. BK, W. Kazimirski do T. Działyńskiego, rkps, sygn. 7540, k. 5–6.

³⁷ J. Zamoyska, *Wspomnienia*, oprac., wstęp, indeks M. Czapska, Londyn 1961, s. XIV.

³⁸ Tamże, s. XV.

³⁹ BK, List C. Działyńskiej do córki J. Zamoyskiej, rkps, 1854, sygn. 7601, k. 149. K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 66.

⁴⁰ K. Tomczyk-Kozioł, A. Urbańska, *Ach, ten gorset!*, Poznań 2017, s. 31–36.

⁴¹ J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska...*, s. 137.

⁴² Tamże, s. 155.

Zgodnie z tradycją i ówczesną modą:

Celestyna kompletowała dla córki wyprawę. Jadwiga od rodziców otrzymała m.in. 1 szlafrok z chińskiej materii, 12 sukien, 44 spódnice, 14 kaftaników, 28 czepków dziennych i nocnych, 6 tuzinów pończoch, 5 tuzinów nocnych koszul, nocnych i dziennych, aksamitną szubkę z szynszyli i starą salopę mamy, z bielizny pościelowej: 10 kołder, 6 tuzinów prześcieradeł cienkich i grubych, 2 poduszki, oprócz tego 13 tuzinów ręczników, różne rodzaje obrusów i serwetek⁴³.

Po ślubie małżonkowie kontynuowali podróż. Ich życie rodzinne, skoncentrowane na działalności patriotycznej, często wymagało wyjazdów. Konieczność przygotowywania się do dalekich podróży wpłynęła zapewne na spostrzeżenia młodej mężatki na temat pielęgnacji odzieży:

Państwo Krasinscy przyjeżdżali z Baden Baden, gdzie wówczas mieszkali; zakurzeni byli z drogi. Za samym przyjazdem, w sieni, nim weszli do salonu, pani Kasińska z podróżnego woreczka wyciągnęła szczoteczkę do rzeczy i całą sobie suknię do koła wyszczotkowała. Mój mąż na to wszedł i patrząc na to, powiedział mi: „Ty byś tak nie potrafiła”. Pomyślałam sobie: „Nie potrafiłabym, to prawda, ale potrafię”. I od tego czasu nigdy bez szczotki do rzeczy nie podróżowałam; pani Kasińskiej wdzięczna byłam za dobry przykład i płynącą z niego naukę⁴⁴.

Para młoda podróżowała z rodziną Zygmunta Kasińskiego, zaprzyjaźnionego z generałem Zamoyskim:

Z Heidelbergu pojechaliśmy do Baden i tam spędziliśmy jakiś czas w codziennym z Kasińskimi stosunku. Mieli oni troje cudnych dzieci. Winterhalter zrobił portret pani Kasińskiej z córeczką na kolanach i chłopcami obok niej stojącymi. Nie wiem, czy podobna dla malarza mieć pojętniejsze wzory⁴⁵.

W zapiskach Zamoyska przywoływała rady na temat mody:

Nareszcie powiedziała mi [Kasińska – dop. K.Z.], że powinnam się dobrze ubierać, a przynajmniej pierwszego roku zrobić sobie sławę jakiejs elegancji, a że jak ją sobie raz ustalę, to będę mogła robić potem, co zechcę, że już ludzie ślepo wierzyć będą, że to, co robię, musi być dobrze⁴⁶.

Inne uwagi dotyczą podróży i kurtuazyjnego powitania przez sekretarza generała Zamoyskiego:

Za przyjazdem do Paryża pierwszy, który mnie powitał na Gare du Nord, był pan Leonard Niedźwiecki z bukietem. Z bukietem tak samo witał mnie zawsze i do ostatniego roku swego

⁴³ K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 85.

⁴⁴ J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska...*, s. 158.

⁴⁵ Tamże, s. 159.

⁴⁶ Tamże.

życia, na tym samym dworcu, za każdym powrotem do Paryża, pocziwy „Niedźwiedź”, tj. do 84-go roku życia swego⁴⁷.

Pytanie, czy Jadwiga Zamoyska zaangażowanie patriotyczne oraz społeczne przedkładała nad zainteresowanie modą, pozostaje pytaniem retorycznym. Jej priorytetami były: aktywność dyplomatyczna, emigracyjna, społeczna, sprawy rodzinne czy formacja duchowa. Zwracała jednak uwagę na codzienne niewygody, co potwierdzają niektóre zapiski:

Księstwo Czartoryscy ofiarowali mieszkanie chwilowo w Hôtel Lambert, to, które mój mąż dotychczas u nich dla siebie zajmował i gdzie się wszystkie jego rzeczy znajdowały. Ale tego mnie się okropnie nie chciało, bo pominąwszy, że ciasno i niewygodnie, tak wówczas, jak i do dziś dnia największy miałam wstręt goszczenia u drugich⁴⁸.

Jedna z notatek dotyczy różnic w sposobie noszenia woalu na wschodzie i zachodzie Europy:

Przypomina mi się z owych pierwszych dni pobytu w Paryżu, wyszłam raz na ulicę; raptem słyszę, że ktoś za mną goni, a to Michał z woalem; przypomniał sobie, że na wschodzie kobiety nigdy bez welona nie chodzą, przypuścił, że wskutek roztargnienia takiej nieprzyzwoitości się dopuściłam. Za nic w świecie nie byłabym chciała go zgorszyć, więc z podziękowaniem woal na ulicy sobie przypięłam⁴⁹.

Zamoyska przyznaje się ponadto do nieroztropności, chodzenia w balowej kreacji po ogrodzie, co zakończyło się chorobą:

Kilka dni przed tym [przed wyjazdem do Poznania – dop. K.Z.] mieliśmy być na balu w ambasadzie angielskiej u Lorda Cowlay. Sale balowe są tam na parterze, były też otwarte na ogród oświetlony bengalskimi ogniami. Osobna orkiestra tam grała, księżyc przyświecał, inni się tam przechadzali; skusiłam się i ja chodzić po tym ogrodzie w nocy i w balowej sukni i balowych trzewikach. Przeziębiłam się szkaradnie i okropnej dostałam febry⁵⁰.

Oceny stroju rodziny generała Zamoyskiego są zróżnicowane. Józef Łoś, guwerner Adama Czartoryskiego, pasierba Elżbiety, obrazowo przedstawił jej siostrę Jadwigę z czasów młodości:

W czarnej atłasowej sukni, świeżej i gustownie zrobionej, na szyi i piersiach lekko obramowanej kryzą, bardzo ujmującą wydała mi się osobą. Jest ona rzeczywiście tak pod względem zewnętrznych wdzięków, jak i zalet serca, najlepiej wykształconą z córek Pana Dz[iałyńskiego – dop. K.Z.]⁵¹.

⁴⁷ J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska...*, s. 163.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże, s. 168–169.

⁵⁰ Tamże, s. 181.

⁵¹ J. Łoś, *Na paryskim i poznańskim bruku. Z pamiętnika powstańca, tułacza i guwenera 1840–1882*, wstęp, oprac. K. Nizio, Poznań 1993, s. 115, 132.

Z kolei Anna Potocka, siostra Jadwigi, wyraziła się krytycznie, przedstawiając Działyńskich jako „sławnych w świecie oberwańców”⁵². Czachowska nie zgadza się z opinią, że na ulicach Paryża: „jej [Zamoyskiej – dop. K.Z.] poznańska toaleta wywoływała śmiech i komentarze przechodniów”, twierdząc, że Generałowa, przestrzegając konwenansów, ubierała się skromnie, ale elegancko i gustownie⁵³.

Działalność społeczna i edukacyjno-wychowawcza

Zaangażowanie w działalność środowiska Hôtelu Lambert, podróże dyplomatyczne, śmierć córki, męża i syna najpierw ograniczyły aktywność Jadwigi Zamoyskiej, a później przyczyniły się do podjęcia nowej inicjatywy. Na jej pomysł i kształt wpłynęły marzenia z dzieciństwa:

Ile razy co dnia przypominało mi się, jak w wieku czternastu i piętnastu lat mawiałam mojej Matce, że tak bym chciała być oddaną do szkoły, a jak mi się moja Matka pytała, do jakiej szkoły i o jaką naukę chodzi, odpowiadałam, że bym chciała być w jakiejś szkole życia, gdzie bym się mogła nauczyć tego wszystkiego, co do życia potrzebne⁵⁴.

Generałowa w wieku lat 50 postanowiła założyć taką szkołę, do jakiej sama chciała uczęszczać. Idea podjęcia pracy organicznikowskiej, a jednocześnie poświęcenia życia dla odrodzenia ojczyzny, zaowocowała powstaniem zakładu⁵⁵. Jak już zostało wspomniane, pomysł stanowił efekt działalności dyplomatycznej realizowanej u boku męża, rozczarowania biernością Zachodu w sprawie polskiej, modą na tworzenie instytucji edukacyjnych⁵⁶, ale był on także – na co dotąd nie zwracano uwagi – wynikiem doświadczeń życia rodzinnego⁵⁷. Istotne były cechująca ją rozumna religijność, wiara bez emocji⁵⁸, w duchu umartwienia się, by „doskonalić się

⁵² A. Potocka [A.S. Potocka z Rymanowa], *Mój pamiętnik*, Krosno 1998, s. 32.

⁵³ K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 366.

⁵⁴ J. Zamoyska, *Jadwiga Zamoyska...*, s. 186.

⁵⁵ Zakład obejmował Szkołę Domowej Pracy, Internat oraz Stowarzyszenie Matki Boskiej Dobrej Rady – zob. C. Kustra, *Kobieta i praca w koncepcji wychowawczej Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej (1831–1923)*, Toruń 2012, s. 69.

⁵⁶ K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 248. Stopniowo rozwijała się na ziemiach polskich oświata ludowa, zawodowa i elementarna (August Cieszkowski był pionierem, zakładał ochronki wiejskie i szkoły rolnicze, Karol Libelt promował oświatę ludową jako narodową). W XIX wieku powstało wiele szkół żeńskich, inicjowanych nie tylko przez krewnie Zamoyskiej, ale także inne osoby. Jedną z ważniejszych pomysłodawczyń i organizatorek była Cecylia Plater Zyberkówna, „Znana jako założycielka żeńskich szkół w Warszawie i Chyliczkach, prowadzonych przez posłanniczki, stworzyła wokół tych placówek prężny ośrodek wychowania katolickiego oraz kształtowania na polskim gruncie myśli społecznego katolicyzmu wywodzonej z encykliki *Rerum Novarum* Leona XIII” – cyt. za: E.M. Kostrzewska, *Ziemiańki Królestwa Polskiego i polityka (przełom XIX i XX wieku). Konteksty, uwikłania, wybory*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX wieku” 2015, t. 15, s. 44–45.

⁵⁷ K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 250.

⁵⁸ Tamże, s. 371–372, 381.

poprzez modlitwę i pracę, służąc w ten sposób Bogu i ojczyźnie”⁵⁹. Swoją postawę uznawała za powinność: „Praca i sumienne wykonywanie obowiązków swego stanu poprzez osobiste uświęcenie się, miały być, według niej, formą pokuty za grzechy, które spowodowały upadek narodu”⁶⁰.

Ważne były dla niej także wzorce skandynawskie⁶¹. Generałowa odwiedzała szkoły francuskie, duńskie, holenderskie (np. mleczarskie, agronomiczne) oraz Szkołę Damskich Umiejętności w Berlinie (Verein zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts)⁶². Wykorzystując rozwój duchowy, zamierzała wpływać na postawy podopiecznych, wypracowując własne metody, przy tym priorytety patriotyczne i społeczne. Najpierw przygotowała kadrę pedagogiczną, kształciła we Francji nauczycielki, w tym swoją córkę Marię.

Warto wspomnieć np. o wychowance Generałowej – Ludwice Chiżyńskiej, która zdobywała doświadczenie u paryskiej gorseciarki i modystki. Później uczyła się „nie tylko kursu kroju i szycia, ale też na przełomie 1891/1892 szewstwa. Z Paryża przywieźć miała do Zakładu narzędzia i maszyny do szycia trzewików”⁶³. Inne osoby zajmowały się cukiernictwem albo kucharstwem. Kiedy już szkoła powstała, „Generałowa, wyjeżdżając co roku na kilka miesięcy do Paryża, zabierała ze sobą kilka dziewcząt”⁶⁴.

Jednym z przejawów aktywności pozytywistycznej była troska o finanse zakładu, powstał zatem w Kórniku skład (sklep) towarów łokciowych i pracownia krawiecka, prowadzone przez Ludwikę Chiżyńską:

szyte tam według wykrojów i żurnali francuskich gorsety sprzedawano po 10 mk. za sztukę, oprócz gorsetów sprzedawano materiały, bieliznę i gotowe sukienki. Sklep otwarto w pomieszczeniu dawnej tkalni, później przeniesiono na plac kościelny⁶⁵.

Dzięki odpowiedniej infrastrukturze w zakładzie uczennice rozwijały umiejętności szycia i troski o odzież. Generałowa na potrzeby pracowni krawieckiej chciała sprowadzić z Paryża maszyny do pończoch, gorsetów i trzewików. Jej córka – Maria Zamoyska – pisała: „W Kórniku [...] miałyśmy tkalnię, a z drugiej strony, na prawo, szwalnię”⁶⁶. Materiały dotyczące Szkoły Domowej Kobiet w Kuźnicach potwierdzają, że działały tam prasownia i pralnia – wyposażenie tej ostatniej pozyskano z Paryża (1883):

⁵⁹ Tamże, s. 250.

⁶⁰ C. Kustra, *Kobieta i praca...*, s. 65.

⁶¹ K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 249.

⁶² Tamże, s. 256–257.

⁶³ Tamże, s. 259.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ BK, *Z pism J. Zamoyskiej do L. Chiżyńskiej*, Paryż, 21 stycznia 1888, rkps, sygn. 7606, k. 187–189. Cyt. za: K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 262.

⁶⁶ M. Zamoyska, *Wspomnienia*, oprac. M. Biniś-Szkopek, I. Kraszewski, K. Rataj, Kórnik 2017, s. 92.

wanny, rury kanalizacyjne, szafy do suszenia bielizny, miedziane balie do prania, blaszany kocioł na gorącą wodę, blaszany galwanizowany kominiek, żelazka na węgiel i gaz do prasowania, drewnianą prasę do robienia plis, komplet czterech kadzi drewnianych do prania, mydlenia, moczenia i płukania bielizny, wyżymaczkę⁶⁷.

Szkoła interesowała ówczesną prasę. Pisano o niej w „Ziemianinie”, „Kurierze Poznańskim”, „Dzienniku Poznańskim”, „Orędowniku”, „Gospodarzu” czy „Bluszczu”, niestety, wzbudzając w ten sposób zainteresowanie policji pruskiej⁶⁸. Placówkę należało przenieść; ostatecznie, po nakazie opuszczenia zaboru, ulokowano ją w Kuźnicach. W 1900 roku informowano w „Kraju”:

Z Zakopanego przez cały rok ciągną tu zastępy wycieczkowiczów. Magnesem Kuźnic jest ich romantyczne położenie i sławny zakład Jenerałowej Zamoyskiej [...]. Krociowe panny z najlepszych domów szyją, piorą, prasują, gotują obiady – i chodzą w starych, skromnych sukienkach⁶⁹.

Kuźnice odwiedzali goście z zagranicy, nawet z Ameryki czy Japonii, którzy doceniali autorski program pedagogiczny: „Szkola Domowej Pracy Kobiet była pierwszego tego typu zakładem na ziemiach polskich”⁷⁰. W kształceniu nauczycielek zwracano uwagę na specjalizację:

Podział czynności dla personelu nauczającego nastąpił już w 1884 r. Generałowa doglądała zarządu ogólnego, Celina Zamoyska – infirmerii i garderoby [...], Mac Guire – pralni [...] kuchni i kredensu [...], Maria Zamoyska zajmowała się [...] śpiewem, opieką duchową, Ludwika Chiżyńska – szyciem sukien i gorsetów [...], Małgorzata Adamska – pracownią bieliźniarską, Varennes – cerowaniem⁷¹.

W wyniku reorganizacji szkoły w 1889 roku Chiżyńska zajmowała się szwalnią, Mac Guire pralnią, Lucie de Beaupré sprzętami, bielizną i odzieżą. Międzynarodowy personel częściowo wykształcono we Francji. Przedmioty praktyczne miały wysoki poziom, np. panna Chatel, bardzo wymagająca zdaniem Generałowej, uczyła haftu i szycia; w szkole pracowały też krawcowe Gombaud, Varennes i Pudlewicz z Bnina (oraz hafciarka z Poznania)⁷². Szkoła realizowała system edukacyjno-wychowawczy Jadwigi Zamoyskiej⁷³. W Zakopanem dziewczęta musiały same sprzątać swoje pokoje, czyścić odzież wierzchnią, a buty zostawiać w specjalnych pomieszczeniach i buci-

⁶⁷ K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 263.

⁶⁸ Tamże, s. 264.

⁶⁹ Cyt. za: M. Łuczak, *Generałowa Jadwiga Zamoyska – jej życie i działalność w oczach współczesnych*, [w:] *Generałowa Jadwiga Zamoyska. Życie i Dzieło. Materiały z konferencji poświęconej Generałowej Jadwidze Zamoyskiej z okazji nadania Jej imienia Liceum Ogólnokształcącemu w Kórniku*, Kórnik 2005, s. 23–25.

⁷⁰ K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 294.

⁷¹ Z. Nowak, *Historia Zakładu Kórnickiego. Cz. I. Kórnik – Lubowla – Kalwaria 1882–1889*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 2001, t. 25, s. 207.

⁷² K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 300.

⁷³ Tamże, s. 317.

karniach⁷⁴. W 1905 roku trzyletni program zajęć praktycznych obejmował: pralnię i prasownię – sześć miesięcy, szwalnię, krój i naprawę bielizny – osiemnaście miesięcy, spiżarnia – dwa miesiące, ogrodnictwo – w przerwach między zajęciami. Podczas prac fizycznych, jak szycie, przeprowadzano pogadanki⁷⁵, a przygotowanie do obiadu rozpoczynano wykładem: „Kaźda uczennica ubrana w czepek i biały, gruby fartuch, przy pasku którego wisiały płatki do chwytania gorących naczyń, stojąc pod tablicą [...] relacjonowała [co będzie robić – dop. K.Z.]”⁷⁶.

Zaskakujące, że Zamoyska za formę niewdzięczności uznawała jakąkolwiek próbę dokonania awansu społecznego, skądinąd wyrażanego również w stroju. Zwracała na to uwagę w listach do córki, pisząc, iż dziewczęta, które chciała nauczyć „prostoty, pracowitości, polskości [...] marzą tylko o tym, aby wyjść na jejmościanki, chłopki chcą zrzucić wiejskie ubrania, mieszcзки nosić kapelusze, obywatelki tuniki od sukien”⁷⁷. Generałowa kierowała Zakładem, udoskonalała go, dbała o personel i podopieczne. Podejmowała wszystkie najważniejsze decyzje, jednak co roku na kilka miesięcy wyjeżdżała do Paryża: „Częściej przebywała we Francji po swojej chorobie w 1890 r., także ze względu na surowy klimat Zakopanego. Później, w Paryżu, gdzie zastał ją wybuch I wojny światowej, opracowywała *Pamiętnik męża*”⁷⁸. Rodzeństwo czy znajomi Zamoyskiej również podejmowali aktywność społeczną, narodową – typową dla ówczesnego ziemiaństwa⁷⁹, jednak tylko dzieło Generałowej okazało się ponadczasowe. Do rozwiązania w 1950 roku szkoła wykształciła około czterech tysięcy absolwentek⁸⁰.

À la fin

Jadwiga Zamoyska zmarła 4 listopada 1923 roku w Kórniku. W liście do syna Władysława z 19 sierpnia 1906 roku pisała, że moda jest rzeczą „niedorzeczną”⁸¹. Do mody miała stosunek zdroworozsądkowy, przestrzegała konwenansów. Toalety,

⁷⁴ Tamże, s. 331.

⁷⁵ Tamże, s. 324.

⁷⁶ Tamże, s. 332. Dalej autorka opisuje szczegółowo także inne aktywności, np. „Bieliznę moczono w wodzie, z dodatkiem specjalnego proszku ługowano, wytrząsano, a następnie jeden raz prano, gotowano, płukano, zaprawiano farbą i suszono. Wszystkie prace były częściowo zmechanizowane, jednak Generałowa nalegała, aby dziewczęta większość czynności wykonywały ręcznie” – tamże, s. 333–334.

⁷⁷ BK, List J. Zamoyskiej do córki Marii, 17 kwietnia 1884, rkps, sygn., 7595/1, k. 190–192. Cyt. za: K. Czachowska, dz. cyt., s. 311.

⁷⁸ Tamże, s. 282.

⁷⁹ Podobne szkoły stworzyła m.in. Anna Czartoryska, która zaangażowała także swoją córkę Izabelę i kuzynkę Marcelinę Czartoryską. Zob. K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 379–381.

⁸⁰ Tamże, s. 13: „Do 1950 r., kiedy została rozwiązana decyzją władz komunistycznych, Szkoła wykształciła przeszło cztery tysiące polskich dziewcząt w duchu zasad wychowawczych opracowanych przez Generałową”.

⁸¹ BK, List J. Zamoyskiej do syna Władysława, 19 sierpnia 1906, rkps, sygn. 7592, k. 341–343.

oprócz przywożonych z Poznania, kupowała lub szyla w Paryżu⁸², tam też nabywała kapelusze, buty i rękawiczki⁸³. „Oszczędna, ale bez skłonności do przesady [...], starała się tak dobierać suknie (drogie i w dobrym gatunku), aby pasowały na wiele okazji”⁸⁴. W młodości nosiła najczęściej suknie koloru lila, a później czarne, jedwabne w deseń – praktyczniejsze od gładkich. Długie włosy zaczesywała do tyłu, ewentualnie (w młodości) wzorem ciotki Klaudyny – w pukle po bokach głowy⁸⁵. Nie nosiła biżuterii, nawet rodowe pamiątki przeznaczała na cele charytatywne. Ceniąc sobie gust i dobry smak, uważała, że bogate stroje i nadmiar ozdób szpecą kobietę. Z upływem lat stawała się coraz bardziej praktyczna, nosiła rękawiczki i naprawiane trzewiki⁸⁶. Zwraçała uwagę na higienę, wymagała jej od swoich dzieci, siostry przestrzegała przed niechlujstwem i bałaganem. Raz w roku robiła w domu gruntowne porządki, pozbywała się „niepotrzebnych gratów”, oddając je biednym. Paradoksalnie, nawet krytyczne podejście do małżeństwa określała metaforą nawiązującą do elementów garderoby: „za ciasne buty na zbolale nogi”⁸⁷.

Jadwiga Zamoyska uważała, że moda jest „rzeczą niedorzeczną”, ponieważ jako swój priorytet uznawała zajmowanie się sprawami narodowymi, podporządkowując mu styl ubioru. Dotyczyło to zarówno strojów, jak też modelu życia rodzinnego oraz społecznego. Zdaniem Czachowskiej:

Życie Generałowej Zamoyskiej jest jednym z najbardziej interesujących przykładów działalności polskiej arystokratki drugiej połowy XIX w., która swoje stanowe pochodzenie traktowała jako swego rodzaju zobowiązanie wobec ojczyzny i starała się sprostać pozycji określonej tradycjami rodzowymi i przykładem patriotycznej działalności swoich antenatów⁸⁸.

W pewnym stopniu tolerowała modę jako formę obyczajowości, ale tylko, gdy miała ona wymiar aksjologiczny czy stanowiła służbę narodowi polskiemu. Generałowa szanowała opinie towarzystwa, prowadziła nowoczesną działalność, odpowiadając raczej na aktualne potrzeby niż obowiązujące mody, np. wspierała misję męża, inicjatywy społeczne, tworząc szkołę, dbając o zdrowie, raczej bliższych niż swoje, podróżując do popularnych ówczesznie kurortów. Jednak celem jej

⁸² BK, List C. Działyńskiej do matki, Paryż, lipiec 1858, rkps, sygn. 7335, k. 25–28.

⁸³ BK, *Spisane przez Leonarda Niedźwieckiego rachunki domu Zamoyskich z lat 1851–1854*, rkps, sygn. 2426, k. 73–74.

⁸⁴ K. Czachowska, dz. cyt., s. 366.

⁸⁵ BK, List C. Działyńskiej do matki, Hastings, 20 sierpnia 1858, rkps, sygn. 7335, k. 67–76.

⁸⁶ BK, List J. Zamoyskiej do matki, Londyn, 9 marca 1862, rkps, sygn. 7334, k. 362–363; *Boże Narodzenie* 1867, k. 615–616.

⁸⁷ K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 368. Zdaniem Czachowskiej „Zamoyska powołania do małżeństwa nie miała i przez całe życie traktowała je jako [...] ucieczkę od życiowych trudności, «za ciasne buty na zbolale nogi», czy «urojony obowiązek» [...]. Jednak w swoim związku potrafiła się zrealizować i doskonalić” – tamże. Zob. BK, List J. Zamoyskiej do siostry E. Czartoryskiej, 12, 14 grudnia 1875, rkps, sygn. 7596/2, k. 894–907.

⁸⁸ K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 375.

życia było zaangażowanie patriotyczne i duchowe. Przez lata rodziny Zamoyskich i Działyńskich starały się o odzyskanie przez Polskę niepodległości, co zapewne wpłynęło na decyzję arystokratki oraz jej dzieci, Marii i Władysława, o stworzeniu fundacji Zakłady Kórnickie w celu przekazania majątku narodowi. Z jednej strony konsekwentne działania na emigracji, pod zaborami i w wolnej Polsce, a z drugiej podejście do wiary, życie chrześcijańskie, publikacje temu poświęcone⁸⁹ potwierdzają, że Zamoyska to postać heroiczna, uznana za Służebnicę Bożą⁹⁰. Cechowały ją prekursorskie działania, rozległość zainteresowań, zaangażowanie oraz wytrwałość prowadzące do „prostej świętości”⁹¹.

Generałowa, choć konserwatywna, zachowawcza wobec niektórych trendów, wyprzedziła swoje czasy w sposobie myślenia i realizacji odważnych pomysłów dyplomatycznych czy edukacyjnych. Jako praktyczna dama, Wielkopolanka z wyboru, ceniła niewyszukaną elegancję, kupowała rzeczy droższe, trwalsze, uniwersalne. Jej decyzje wynikały nie tylko ze stylu życia rodziców i męża, z aktywności emigracyjnej i społecznej, ale także z formacji religijnej. Miała inne priorytety od zainteresowań nowymi fasonami. Rok Jadwigi Zamoyskiej (2023) przyczynił się do popularyzacji wiedzy o niej samej, podobnie jak 2024, czyli rok Władysława Zamoyskiego, przybliżył dokonania jej syna. Zaangażowanie patriotyczne oraz wychowawcze poliglotki, nie kosmopolitki, pozwalają uznać ją za wybitną i oryginalną Polkę przełomu XIX i XX wieku⁹², niezależnie od eleganckiego, choć skromnego wyglądu oraz asertywnego, obojętnego traktowania mody.

BIBLIOGRAFIA

Archiwalia

- Biblioteka Kórnicka, List C. Działyńskiej do córki J. Zamoyskiej, rkps, 1854, sygn. 7601.
Biblioteka Kórnicka, List C. Działyńskiej do matki, Hastings, 20 sierpnia 1858, rkps, sygn. 7335, k. 67–76.
Biblioteka Kórnicka, List J. Zamoyskiej do matki, Londyn, 9 marca 1862, rkps, sygn. 7334, k. 362–363; Boże Narodzenie 1867, k. 615–616.
Biblioteka Kórnicka, List C. Działyńskiej do matki, Paryż, lipiec 1858, rkps, sygn. 7335, k. 25–28.
Biblioteka Kórnicka, List J. Zamoyskiej do córki Marii, 17 kwietnia 1884, rkps, sygn., 7595/1, k. 190–192.
Biblioteka Kórnicka, List J. Zamoyskiej do siostry E. Czartoryskiej, 12, 14 grudnia 1875, rkps, sygn. 7596/2, k. 894–907.
Biblioteka Kórnicka, List J. Zamoyskiej do syna Władysława, 19 sierpnia 1906, rkps, sygn. 7592, k. 341–343.
Biblioteka Kórnicka, *Moje nauki perskie i tureckie*, Kórnik–Paryż 1851, rkps, sygn. 7540 [mf. 6834].

⁸⁹ J. Zamoyska, *Zapiski z rekolekcji...*; też, *O miłości ojczyzny...*; też, *O wychowaniu...*

⁹⁰ *Świętość jest prosta. List Pastorski Konferencji Episkopatu Polski w 100. rocznicę śmierci Służebnicy Bożej Jadwigi Zamoyskiej*, Lidzbark Warmiński 2023, s. 4, <https://tiny.pl/kg4c5r1y> (dostęp: 28.01.2025).

⁹¹ Tamże.

⁹² K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga...*, s. 375–381.

- Biblioteka Kórnicka, *Spisane przez Leonarda Niedźwieckiego rachunki domu Zamoyskich z lat 1851–1854*, rkps, sygn. 2426, k. 73–74.
- Biblioteka Kórnicka, *W. Kazimirski do T. Działyńskiego*, rkps, sygn. 7540, k. 5–6.
- Biblioteka Kórnicka, *Z pism J. Zamoyskiej do L. Chżyńskiej*, Paryż 21 stycznia 1888, rkps, sygn. 7606, k. 187–189.
- Zamoyska J., *Jadwiga Zamoyska w domu rodzinnym i na emigracji. Wspomnień część 1*, red. E. Bątkiewicz, M. Biniaś-Szkopek, Poznań 2013.
- Zamoyska J., *Jadwiga Zamoyska między Londynem a Stambułem. Wspomnień część 2*, red. E. Bątkiewicz-Szymanowska, M. Biniaś-Szkopek, Poznań 2014.

Opracowania

- Czachowska K., *Drogi edukacji Generalowej Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 2001, z. 25, s. 173–189.
- Czachowska K., *Generalowa Jadwiga Zamoyska (1831–1923). Życie i dzieło*, Poznań 2023.
- Serwis Rzeczypospolitej Polskiej, *Patroni roku 2023*, <https://tinyurl.com/yd67hfw7> (dostęp: 12.10.2023).
- Głazewska A., „O wychowaniu” generalowej Zamoyskiej, <https://tiny.pl/29qs15t0> (dostęp: 4.11.2024).
- Kostrzewska E.M. *Ziemianki Królestwa Polskiego i polityka (przełom XIX i XX wieku). Konteksty, uwikłania, wybory*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX wieku” 2005, t. 15, s. 39–54.
- Kustra C., *Kobieta i praca w koncepcji wychowawczej Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej (1831–1923)*, Toruń 2012.
- Łuczak M., *Generalowa Jadwiga Zamoyska – jej życie i działalność w oczach współczesnych*, [w:] *Generalowa Jadwiga Zamoyska. Życie i dzieło. Materiały z konferencji poświęconej Generalowej Jadwidze Zamoyskiej z okazji nadania Jej imienia Liceum Ogólnokształcącemu w Kórniku*, Kórnik 2005, s. 23–25.
- Łoś J., *Na paryskim i poznańskim bruku. Z pamiętnika powstańca, tułacza i guwernera 1840–1882*, wstęp, oprac. K. Nizio, Poznań 1993.
- Nowak Z., *Historia Zakładu Kórnickiego. Cz. I. Kórnik – Lubowla – Kalwaria 1882–1889*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 2001, z. 25, s. 197–226.
- Potocka A. [A.S. Potocka z Rymanowa], *Mój pamiętnik*, Krosno 1998.
- Samozwaniec M., *Maria i Magdalena*, Warszawa 2010.
- Solak A. *Zamoyska 2023*, <https://tinyurl.com/vfxjy8z5> (dostęp: 12.10.2023).
- Szymowa J. [z Dzierzgowskich], *Dziennik z lat emigracji*, wyd., wstęp K. Marchlewicz, Poznań 2011.
- Świętość jest prosta. List Pasterski Konferencji Episkopatu Polski w 100. rocznicę śmierci Słudźnicy Bożej Jadwigi Zamoyskiej*, Lidzbark Warmiński 2023, s. 4, <https://tiny.pl/bppyrz2b> (dostęp: 28.01.2025).
- Tomczyk-Kozioł K., Urbańska A., *Ach, ten gorset!*, Poznań 2017.
- Woźniak S., *To będzie rok patriotki i działaczki społecznej*, <https://tinyurl.com/39p2nhvn> (dostęp: 12.10.2023).
- Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 22 lipca 2022 r. w sprawie ustanowienia roku 2023 Rokiem Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej, M.P. 2022, poz. 737.
- Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, kom. red. B. Batko-Tokarz i in., <https://tinyurl.com/3zs6yj33> (dostęp: 12.10.2023).
- Zamoyska J., *Myśli wybrane*, wyb. W. Chałupka, Lublin 2013.
- Zamoyska J., *O miłości ojczyzny*, Lublin 2021.
- Zamoyska J., *O pracy*, wstęp M.J. Gondek, Lublin 2001.
- Zamoyska J., *O wychowaniu*, oprac. A. Maślach, K. Stępień, A. Zalewska, Lublin 2019.
- Zamoyska J., *Wspomnienia*, oprac., wstęp, przyp., indeks M. Czapska, Londyn 1961.
- Zamoyska J., *Zapiski z rekolacji*, rkps oprac. M. Dębowska, Lublin 2004.
- Zamoyska M., *Wspomnienia*, oprac. M. Biniaś-Szkopek, I. Kraszewski, K. Rataj, Kórnik 2017.

Zagórska K., *Jadwiga Zamoyska – from religious education to secular holiness. Od religijnego wychowania do świeckiej świętości*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2023, t. 44, s. 49–67.

Ziółek J., *Jadwiga Działyńska (1831–1923)*, „Nasza Przyszłość” 1988, t. 70, s. 31–74.

STRESZCZENIE

W artykule przywołano postać Jadwigi Zamoyskiej, polskiej arystokratki przełomu XIX i XX wieku, która zaangażowanie dyplomatyczne i społeczne przedkładała nad zainteresowanie modą. Potwierdzają to jej publikacje (wspomnienia, korespondencja), stanowiące podstawę niniejszych badań. Cytowane wypowiedzi i konkretne przykłady opisujące ubiór oraz postawę „Generałowej w spódnicy” dotyczą życia pod zaborami i na emigracji. Wyekscerpowany materiał zaprezentowano w porządku tematycznym i chronologicznym: życie rodzinne (dzieciństwo, młodość); małżeństwo i aktywność emigracyjna; działalność społeczna i edukacyjno-wychowawcza.

Słowa kluczowe: działalność społeczna, edukacja, emigracja, Jadwiga Zamoyska, moda, wspomnienia

NOTA O AUTORZE

Katarzyna Zagórska – dr hab., prof. UAM, językoznawczyni, bada zagadnienia z zakresu teolingwistyki i komunikologii. Autorka monografii *Listy czasowników Jana Pawła II* (2011) oraz *Misyjność mediów katolickich na przykładzie Radia Emaus. Studium pragmatolingwistyczne* (2018). Członkini Koła Zespołu Języka Religijnego Rady Języka Polskiego oraz Komisji Języka Religijnego przy Międzynarodowym Komitecie Slawistów. Adres e-mail: katarzyna.zagorska@amu.edu.pl.



Iwona Przybysz

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-0883-2074

Pokaż, w co się ubierasz, a powiem ci, jaka jesteś. Moda i stroje w powieściach Heleny Mniszkówny

Powieści popularne z drugiej połowy XIX i początku XX wieku, zwłaszcza te o tematyce współczesnej, są zwierciadłem epoki. Taki klucz interpretacyjny wydaje się zasadny ze względu na konwencję realistyczną, umożliwiającą rejestrację i utrwalanie ówczesnego życia prywatnego i społecznego. Nie bez znaczenia jest także jeden z celów literatury popularnej, czyli spełnianie oczekiwań odbiorcy. Ta właściwość sprawia, że niektóre utwory można interpretować jako teksty o charakterze aspiracyjnym, odzwierciedlające pragnienia czytelników. Tematyka ubioru czy mody jest obecna w literaturze popularnej XIX wieku, z jednej strony utrwalającej (przynajmniej do pewnego stopnia, w zależności od poziomu szczegółowości narracji) – najważniejsze tendencje estetyczne epoki, z drugiej wykorzystującej modę w sposób instrumentalny – wszelkie wzmianki o elementach garderoby służą tu na ogół kreacji powieściowych bohaterów.

W niniejszym artykule materiałem egzemplifikacyjnym umożliwiającym analizę „użyteczności” strojów i mody, wykorzystywanych przez autorów „tej trzeciej”¹, jest twórczość Heleny Mniszkówny (*de domo* Mniszek-Tchorznickiej, *primo voto* Chyżyńskiej, *secundo voto* Rawicz-Radomyskiej, 1878–1943). Mimo że w świadomości historyków literatury i czytelników nieprofesjonalnych zapisała się ona niemal wyłącznie jako autorka *Trędowatej* (1909), pozostawała aktywna literacko do początku lat 30. XX wieku, tworzyła powieści o tematyce współczesnej (m.in. *Gehenna*, czyli

¹ Określenie literatury popularnej wprowadzone przez Annę Martuszeuską (A. Martuszeuska, *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 7). Badaczka wykorzystuje klasyfikacje Stefana Żółkiewskiego i Czesława Hernasa, którzy wyróżnili dwa obiegi artystyczne: pierwszy – literatura wysokoartystyczna oraz drugi – literatura ludowa.

dzieje nieszczęśliwej miłości, *Panicz, Verte*) oraz historycznej (*Królowa Gizella*, czyli literackie przetworzenie biografii cesarzowej Austrii, Elżbiety Bawarskiej), a także utwory dramatyczne (*Pluton i Persefona. Baśń fantastyczna na tle mitologicznym*²). Żadne z tych dzieł nie osiągnęło jednak sukcesu równego debiutowi, który nie zdobył uznania czytelników profesjonalnych. Choć początkowo recepcję *Trędowatej* należałoby uznać za krytyczną (lecz nie jednoznacznie negatywną)³, sukces wydawniczy (do 1989 roku powieść doczekała się aż dwudziestu wydań, zdecydowana większość przypadła na okres przed wybuchem drugiej wojny światowej⁴) przyczynił się do jej późniejszego odrzucenia przez krytykę literacką, a w konsekwencji do zakwalifikowania utworu jako „romansu dla kucharek”⁵. Proces ten doprowadził także do marginalizacji innych, powstałych po 1909 roku tekstów Mniszkówny, które – choć przedrukowywane (a nawet czasem, jak w przypadku *Gehenny...*, ekranizowane) nie osiągnęły takiego sukcesu jak *Trędowata*. Działo się tak – co ważne – mimo wielokrotnych wznowień jej utworów, nieograniczających się do reedycji *Trędowatej* czy *Ordynata Michorowskiego*⁶.

Celem niniejszego artykułu jest spojrzenie na problematykę mody i ubioru pojawiającą się we wszystkich powieściach Mniszkówny. Analiza tego tematu w późniejszych utworach autorki umożliwia wgląd w ewolucję strategii twórczych i dostrzeżenie, że w jej pisarstwie doszło do rozwoju sposobu wykorzystywania stroju jako kluczowego elementu świata przedstawionego. Eksploatowanie kwestii związanych z ubiorem bohaterów i ocena aksjologiczna wyborów estetycznych stanowią ważne narzędzia służące do profilowania odbioru czytelnika. Aby osiągnąć ten cel, posługiwano się m.in. stereotypizacją. Odczytanie twórczości Mniszkówny umożliwia odtworzenie gustu i obyczajowości ludzi żyjących w pierwszej połowie XX wieku.

² Zob. H. Mniszek, *Pluton i Persefona. Baśń fantastyczna na tle mitologicznym*, Warszawa 1919.

³ Zob. I. Przybysz, *Recenzent nie płacze po Stefci Rudeckiej. Literatura popularna w świetle krytyki na przykładzie wczesnej recepcji „Trędowatej” Heleny Mniszkówny*, [w:] *Krytyka (literacka, teatralna, filmowa...) między 1864 a 1939 rokiem*, red. P. Czarnecka, U. Kowalczyk, M. Krzyżanowska, Warszawa 2019, s. 130–146.

⁴ Zob. B. Wąsik, *Wydawnicze dzieje twórczości Heleny Mniszkówny w latach 1909–1989*, „Bibliotheca Nostra. Śląski kwartalnik naukowy” 2016, nr 4, s. 58.

⁵ Co ciekawe, stało się tak, mimo że – jak wskazuje Izabela Poniatowska – w drugiej połowie XIX wieku granice między obiegiem literatury wysokoartystycznej a popularnej nie były wcale tak sztywne, czego świadectwem jest chociażby pojawianie się odcinków powieści z obu tych obiegu w tych samych periodykach. Zob. I. Poniatowska, *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskich powieściach popularnych drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2014, s. 57–59.

⁶ W odróżnieniu od powieści obyczajowej *Dewajtis* Marii Rodziewiczówny, *Trędowata* nie doczekała się opracowania w ramach serii wydawniczej Biblioteka Narodowa, lecz utwory Mniszkówny (przede wszystkim debiut i jego bezpośrednia kontynuacja, czyli *Ordynat Michorowski*) są regularnie wznowiane. W XXI wieku ukazały się trzy wydania *Trędowatej* oraz opracowany na podstawie powieści audiobook. Za jedną z najważniejszych współczesnych edycji dzieł Mniszkówny należy uznać serię *Literatura polskiego romansu* wydawnictwa Edipresse Polska (w ramach której kolejne tomy – poza osobnymi wydaniem – dodawano do tygodnika „Przyjaciółka”).

„A pani widać modę”⁷!

Na potrzeby studium wyróżniam trzy kręgi problemowe: odwołania do zjawiska mody (jej różnorodnych artefaktów), wzmianki na temat strojów, ich charakterystyki (np. fason, kolory) oraz akcesoriów (takich jak np. biżuteria czy – wychodząc nieco poza słownikowe pojęcie ubioru – kwiaty wykorzystywane jako ozdoba). Moda jako zjawisko kulturowe nie jest w twórczości Mniszkówny szczególnie eksploatowana. Pojawiające się w takim kontekście obserwacje autorki mają raczej na celu charakterystykę ogólniejszych tendencji, uznawanych za przejawy przemiany obyczajowej. Przykładem takiego postrzegania mody może być krytyka zbyt śmiałego odsłaniania ciała przez kobiety w okresie powojennym, w którym strój traktowany jest jak jeden z symptomów upadku moralnego Polek (a pośrednio i całego narodu), czego świadectwem jest fragment powieści *Sfinks*:

Gdy przeszli, pan Jacek spytał woźnego:

– Kto to?

– O, proszę pana, to jedna z jaśnie wielmożnych... Wszystkie teraz takie nagie, bo taka moda. A żeby pan widział, jak tańczą, to jakby... i wstyd mówić – machnął ręką. – A szampan, panie, leje się bez miary... Co innego gadają, a co innego robią... Im wszystko wolno, bo mają pieniądze. Oni używają, a w narodzie bieda coraz gorsza. Ale im niczego nie brak, choć takie niby wielkie dobrodzieje dla ludu (109).

Powracający po latach z zesłania Sybirak Jacek oraz stary woźny w domu Mglawicza przemawiają „głosem minionych czasów”, tworząc tym samym kontrast z ludźmi współczesnymi. Rozdźwięk podkreśla zepsucie tych drugich. Artefakty mody (a właściwie ich nieobecność, umożliwiająca eksponowanie obnażonego ciała), choć stanowią tylko jeden z elementów kulturowej diagnozy, wydają się szczególnie uderzające, jeśli uwzględnimy rolę kobiet jako strażniczek tradycji i narodowej tożsamości. Zaniedbanie tego zadania to wyraźny znak klęski niepodległej Polski.

Mniszkówna ocenia negatywnie pragnienie bycia modną za wszelką cenę. Wyrazistym przykładem jest użycie słowa „moda” jako obelgi w wydanej po śmierci autorki powieści *Słońce*:

– Ciągłe na tę ładną Angielkę mówią „Mod” i „Mod” [chodzi o imię Maud – dop. I.P.]. [...] No bo to jakoś jakby od mody pochodziło, czy co?

– Co kto ma na myśli. A pani widać modę. Zupełnie jak jakaś kokietka lub pusta salonowa lala.

– Za pozwoleniem! – krzyknęła pani Zadarnowska. – Nie jestem żadną kokietką ani lalą. A to dopiśro. Jestem kobietą czynu i ofiarą wojny, taką samą, jak pan (SŁ, 66).

Bohaterka, próbując bronić się przed zarzutem, w rzeczywistości jedynie go potwierdza. Wyrzekając się uwielbienia dla mody, rozumianej jako podążanie za

⁷ SŁ, 66.

trendami, wpisuje się w modę na nowoczesność, czego innym przejawem jest kształtowanie obrazu samej siebie jako kobiety świadomej, nieutożsamiającej się z kulturą salonu jako symbolem poprzedniego stulecia.

Mniszkówna wykorzystuje modę do wartościowania postaci, co jest wskazówką interpretacyjną dla czytelnika. W *Powojennych* matka Edwarda Zebrzydowskiego jest negatywnie nastawiona do narzeczonej syna – Dady, wyłącznie z tego powodu, że dziewczyna ma na sobie gustowny, lecz tani kostium (PO 2, 126). Postawa pani Zebrzydowskiej wyostreza kontrast między Dadą a środowiskiem, z którego wywodzi się War, i stanie się w konsekwencji jednym z powodów rozstania pary. Warto zauważyć, że taki sposób charakterystyki bohaterów nie obejmuje wyłącznie kobiet – pejoratywne wypowiedzi księcia Krystyna na temat tytułowego bohatera *Pustelnika*, mające świadczyć o tym, że jest on powierzchownym utracjuszem nie dbającym o ojczyznę, dotyczą także sfery ubioru:

- [...] Ty, Kryst, nie znasz profesora, to niepospolity człowiek.
- Pewno! Wybitne są nawet jego łaty na ubraniu i przetarte łokcie.
- No, salonowcem nie jest, lecz to nie może być miarodajne wobec jego inteligencji, jego idei...
- Maniactwa i abnegactwa. *Voilà!* Nie znoszę ludzi nieubranych i bez wymagań, to daje mi pojęcie bardzo niskie o ich intelekcie (PU, 49).

Powierzchnowe podejście Krystyna, utożsamiającego inteligencję z dostosowaniem się do konwencji społecznych i oczekiwań przyjętych w gronie elit (także w sferze dbania o powierzchowność), zostało skontrastowane z postawą jego żony, przedstawianą jako „ta słuszna”.

Należy podkreślić, że zgodnie z wartościami promowanymi w dziełach Mniszkówny, odrzucenie mody nie musi być uznane za cnotę. Choć w niektórych przypadkach wycofanie się z wyścigu popularności staje się świadectwem moralnej wyższości protagonistek jej dzieł (zob. np. V 2, 123–124), balans między abnegacją społecznych reguł związanych z ubiorem a przykładaniem nadmiernej wagi do stroju, może legitymizować działania bohaterki. Dobrym przykładem jest postać Stefcy Rudeckiej, aspirującej do wstąpienia w szeregi nowej „arystokracji ducha”⁸. Bohaterka, doceniana przez magnackie otoczenie za umiejętne posługiwanie się kodem kulturowym tej warstwy społecznej, bywa ganiona za wszystkie przejawy „parafianśszczyzny”:

- Ta natura złota, błękitna, otaczała ją od kolebki i stworzyła na podobieństwo swoje. Nie zaćmił jej miejski kurz, nie zbrukał brud moralny. Oddychała kryształem i stała się nim. Wchłonęła w siebie błękit i złoto...
- Jednak „*Journal des Modes*” musiała przeglądać, bo się wcale ładnie ubiera – przerwał Trestka. Zaśmiano się.

⁸ Zob. B. Holmgren, *Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2009, s. 83.

- Mam wrażenie, że siedzę na cenzurowanym – rzekła Stefcia. Hrabianka Paula skrzywiła się.
- Fi! Cenzurowane... To już niemodne (T 1, 148–149).

Komentarz Trestki, choć kontrastujący wyraźnie z poprzedzającą go, bardziej wyrafinowaną i uduchowioną charakterystyką Stefci (wygłoszoną przez Wilusia Szeligę) to, rzec można, druga strona tego samego medalu. Rudecka, jako osoba ukształtowana przez naturę, a więc nieulegająca środowiskowym modom, wyróżnia się na tle zmanierowanej arystokracji, nie może jednak całkowicie odciąć się od norm wyznaczanych przez tę warstwę, gdyż nie byłaby w stanie wtopić się w otoczenie, a tym samym i na nie oddziaływać, wykorzystując promowanie mniej nastawionego na zewnętrzne przejawy społecznej wyższości rozumienia roli arystokracji. Krytyka słownictwa Stefanii przez hrabiankę Paulę, wyraźnie nieprzychylniej guwernantce, wydaje się raczej przejawem nadmiernej koncentracji przedstawicieli sfer wyższych na niepisanych regułach społecznych; to ponadto ważny sygnał dla Stefci, pragnącej zyskać akceptację otoczenia (początkowo jako nauczycielka Luci, a następnie przyszła ordynatowa Michorowska). Bałwochwalcze podążanie za modą grozi ztratą naturalności i swobody, jednak całkowite jej zlekceważenie skutkować może ostracyzmem, na który wyidealizowane bohaterki romansowe nie mogą sobie pozwolić. Choć pogląd ten wpisuje się w dyskurs epoki (najwyraźniejszym jego przykładem są wskazówki udzielane dziewczętom w XIX-wiecznych poradnikach⁹), to jest on także szczególną egzemplifikacją ambiwalentnego podejścia Mniszkówny do kwestii mody.

Galeria strojów

Pomimo stosunku do mody jako „elementu kulturowego” Mniszkówna nie wyklucza zainteresowania strojami. Autorka wykorzystuje ich opisy do charakterystyki postaci, profilując ocenę bohaterów jako skromnych bądź mających upodobanie do przepychu. Odwołania do mody pełnią u Mniszkówny funkcję przede wszystkim techniczną, ściśle związaną z fabułą dzieła. Zastrzec jednak należy, że w utworach pisarki strój rzadko odgrywa rolę narzędzia fabularnego¹⁰.

Na kartach *Trędowatej* można znaleźć wiele opisów rozmaitych ubrań i strojów bohaterek (i – nieco rzadziej – bohaterów). Ich obfitość to dowód nadmiaru, cha-

⁹ Więcej na ten temat zob. K. Raińska, *O pilności względem ubioru. Modna panna w świetle XIX-wiecznej literatury poradnikowej*, [w:] *Życie prywatne Polaków w XIX wieku*, t. 6, *Moda i styl życia*, red. J. Kita, M. Korybut-Marciniak, Łódź–Olsztyn 2017, s. 263–277.

¹⁰ Wyjątek od tej reguły stanowią klejnoty protagonistki *Słońca*, założone przez nią na prośbę matki na spotkanie zapoznawcze z niedoszłym narzeczoną (SŁ, 10), a których sprzedaż pozwala jej na samodzielne utrzymanie się po ucieczce przed aranżowanym małżeństwem (SŁ, 48).

rakteryzowanego przez Ryszarda Handkego jako jeden z elementów estetyki kiczu¹¹. W późniejszych dziełach pisarki ich rola ulega marginalizacji, a w *Magnesach serc*, ostatniej powieści wydanej za życia Mniszkówny, opisy ubrań są skromne. Wyrażona dysproporcja ujawnia się także pomiędzy historiami o cechach aspiracyjnych, rozgrywających się w wyższych warstwach społecznych (np. *Trędowata*, *Ordynat Michorowski*, *Królowa Gizella*, *Pustelnik*) a opowieściami, których bohaterami są ziemianie; tu Mniszkówna może w większym stopniu wykorzystać własne doświadczenia życiowe (*Gehenna*, *Verte*, *Panicz*, trylogia składająca się z powieści *Dziedzictwo. Powieść*, *Powojenni* i *Magnes serc*). Wzmiankowana dysproporcja wynika zapewne z charakteru „arystokratycznych” utworów prezentujących czytelniczkom świat, do którego nie miały wstępu. Stroje, ozdoby – obok opisów wnętrz, cieplarni, balów czy zabaw odbywanych w ordynacjach – miały umożliwić odbiorczyniom łatwiejsze wyobrażenie sobie wykreowanej przestrzeni¹².

W powieściach Mniszkówny o tematyce „ziemiańskiej” charakterystyka strojów, doskonale znanych czytelniczkom, nie odgrywa aż tak istotnej roli, dlatego opisy ubrań pełnią raczej w tych dziełach funkcję drugorzędą względem fabuły. O ich służebnej roli świadczy przede wszystkim sposób ich wplatania w tok narracji. Jednym z częściej stosowanych przez Mniszkównę schematów jest zestawienie charakterystyki ubioru bohatera lub bohaterki (lub przynajmniej jakiegoś odznaczającego się elementu) ze wskazaniem, jak dana osoba prezentuje się w określonym stroju, jakie wywołuje wrażenie:

Ordynat siedział jak przymurowany, opięty w elegancki strój do konnych wycieczek, w długich botfortach. Wyglądał zgrabnie i postawnie (T 1, 12).

Maryla, cała różowa, w białoróżowych fularach, w dużym kapeluszu zatrzęsionym polnymi różami, wyglądała jak boginka kwiatów (P, 35).

Wszedłszy w grono rozbawionych pańien, poszukałem Tereni. Była śliczna. W białej lekkiej sukience z czymś zielonym u paska i przy bujnych, ładnie upiętych w grecki węzeł włosach, przypominała motyla (D, 130).

Ostatnia charakterystyka, obecna w wypowiedzi Romana Poboga, autora dziennika, usprawiedliwia niezbyt dokładny sposób prezentacji szczegółów ubrania Tereni.

¹¹ Zob. R. Handke, *Estetyka nadmiaru w dziele literackim – logiczna strategia kiczu*, [w:] Helena Mniszkówna, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2009, s. 34–38.

¹² Więcej na temat relacji między romansem popularnym a baśnią zob. K. Żukowska, *Baśń i romanse w ujęciu antropologii literatury. Życzeniowe myślenie o rzeczywistości jako źródło podobieństw między gatunkami*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i kultura popularna” 2020, t. 26, s. 51–62.

Wartościowanie mody

Przedstawiona technika charakterystyki postaci z wykorzystaniem stroju przyczynia się jednocześnie do nadania wartości modzie oraz sposobom, w jakie dany bohater lub bohaterka wykorzystuje go do podkreślenia cech swojego charakteru. W świecie powieści Mniszkówny postaci negatywne często przesadzają z biżuterią czy makijażem lub noszą zbyt poważne stroje, wyglądając tym samym na starsze niż są w rzeczywistości. Znakomitym przykładem jest hrabianka Melania Barska w *Trędowatej*, jej podlegający dyskusji ubiór (intensywne kolory, nadmiar biżuterii, odsłonięty dekolt) koresponduje z – postrzeganą negatywnie – swobodą w wyrażaniu swoich zamiarów matrymonialnych wobec ordynata (zob. np. T 1, 270, 318, 358). Nie ulega zatem wątpliwości, że sposób noszenia biżuterii czy dobór dodatków może stanowić również narzędzie dystynkcji między „prawdziwą” arystokracją (reprezentowaną w *Trędowatej* przez księżną Podhorecką) a osobami, które mimo posiadanych tytułów przedstawiane są raczej jako parweniuszki, niegodne wysokiej pozycji społecznej (jak np. hrabina Ćwilecka):

Patrząc na nie można było myśleć, że pochodzą z innych planet. Księżna, wysoka i szczupła, o klasycznym profilu wielkiej damy, arystokratyczne piętno miała jak wszczepione. Uwydatniało się ono w każdym rysie, w ruchu, nawet w fałdach ciężkiej czarnej sukni. [...] Żadnych klejnotów, oprócz obrączek i pierścienia z ogromnym szmaragdem z wrytym herbem Podhoreckich. Zegarek ta wielka dama nosiła na czarnym sznureczku. [...]

Hrabina Ćwilecka był to typ zupełnie inny. [...] Ubrana bez gustu, obsadzona brylantami, cała w złotych łańcuchach, świeciła i brzęczała z daleka. Mówiąc do księżnej z potężną gestykulacją, prędko i nerwująco, głośna, wyglądała jak republikanka, plebejuszka, wygrażająca pięściami przedstawicielce arystokracji za czasów rewolucji (T 1, 44–45).

Elegancja księżnej, nawet w pozornie nieistotnych szczegółach, takich jak sznurerek, na którym zawieszono zegarek (zamiast złotego łańcuszka podkreślającego majątek i status społeczny), może powodować, że jest ona odbierana jako postać surowa, ale i osoba o niewymuszonej klasie. Inne decyzje podejmuje Ćwilecka, gdyż – jak sugeruje ordynat Michorowski – najprawdopodobniej swój tytuł hrabiowski kupiła (T 1, 56). Potrzeba eksponowania kosztowności oraz przesada w doborze ubioru, kompensujące jej kompleksy wynikające ze stosunkowo niedawnej zmiany pozycji społecznej, w rzeczywistości narażają ją na śmieszność w towarzystwie. Kontrast ten umożliwia wyodrębnienie i pozytywne wartościowanie naturalności Stefcy Rudeckiej, a ponadto – w efekcie postawy księżnej Podhoreckiej – nie przyczyni się do całkowitej degradacji wizerunku arystokracji, która w konsekwencji uczyniłaby konflikt tragiczny, stanowiący oś fabularną powieści, bezzasadnym.

Przesada w stroju jest odzwierciedleniem upadku moralnego bohaterki, co można zaobserwować w kreacji Lorki Smoczyńskiej w *Gehennie*. Wzmianka o zdobionym szlafrocжку jest dla czytelnika wyraźnym sygnałem, że poprzedniej nocy

kobieta straciła cnotę z Adrianem Oksztą (G 1, 217). Mimo to wyszła za mąż za nałogowego hazardzistę, a po realizacji swoich pragnień seksualnych znacząco zwiększyła kolekcję biżuterii i malowała się intensywniej (G 2, 355, 358–359). Ze względu na rzadkość motywu rozpustnicy w tekstach Mniszkówny, postać Lorki jest wyjątkowa.

Bohaterki pozytywne, choć nie odrzucają mody całkowicie, zachowują naturalność i odzwierciedlają konkretny kod kulturowy. Rezygnacja z przesadnych strojów oraz kosztownej biżuterii może być również przejawem odnowy moralnej. Protagonistka *Pustelnika*, księżna Bożena, jest przekonana, że nie przeżyła szczęścia i spełnienia. W przypływie szału wyrzuca po kolei z szaf pudełka z biżuterią i klejnotami, a następnie bogate suknie. Mniszkówna buduje obraz stanu ducha bohaterki w ramach kontrastowego zestawienia przepychu otoczenia ze świadomością, że poza „złotą klatką” małżeńskiego domu świat pełen jest nędzy i cierpienia:

W przystępie gwałtownego szału wybiegła do drugiego pokoju obok buduaru, szarpnęła drzwi od szafy białej w ścianę i jąła wyrzucać na dywan pudełka, puzdra, szkatułki większe i mniejsze, z safianu, skóry, aksamitu. Niektóre padając otwierały się, inne, szczelniej zamknięte, przewróciwszy się kilkakrotnie, spoczęły nieruchomo w jakiejś jakby zdumionej martwocie, jak ludzie, których z dobrobytu i wygody wyrzucono nagle na bruk. [...] Jedno wielkie pudło czworokątne z żółtej wężowej skóry, ciśnięte z pasją, osiadło na miejscu, ale sprężyna puściła, pudło rozsunęło paszczę, ukazując wewnątrz dwa sznury wielkich pereł, które zaśniły jak zęby rozwścieczonego potworka, puzdro to miało fizjonomię złą, szyderczą, gotową do zemsty (PU, 10).

Rozrzucone klejnoty w wyobraźni księżnej Bożeny jawią się jako gryzące potwory, a skojarzone z obrazem nędzy wywołują wyrzuty sumienia. Bohaterka utworu odizolowuje się od problemów społecznych, chowa się w pałacu swego męża, dając asumpt do rewizji dotychczasowego życia oraz bolesnej autodiagnozy – Bożena porzuciła wartości istotne dla niej przed zamążpójściem.

Mniszkówna wykorzystuje również symbolikę ubiorów w odniesieniu do konkretnych tropów kulturowych, czego przejawem może być chociażby – analizowana przez Marka Kochanowskiego – scena w powieści *Trędowata*, w której Waldemar dostrzega analogię między Stefcia a Marią Magdaleną na podstawie podobieństwa stroju (niebieska opończka i biały welon dookoła szyi świętej zestawione z błoniebieską sukienką i jasnym szalem guwernantki – T 2, 14–15)¹³. Jak trafnie wskazuje badacz, Mniszkówna, zgodnie z zasadami powieści popularnej, korzysta z motywu Marii Magdaleny w sposób prosty¹⁴, podkreślając wyłącznie te cechy świętej, które umożliwiają Stefcii nawrócenie ordynata. Autorka uwzględniła także akcesoria, takie jak perły (Stefcia otrzymała je w prezencie od narzeczonego).

¹³ Zob. M. Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*, Białystok 2015, s. 201–205.

¹⁴ Postać Marii Magdaleny pojawia się w literaturze przełomu XIX i XX wieku jako figura o dwoistej naturze, łącząca w sobie żywioł seksualnego wyzwolenia i późniejszego nawrócenia. Zob. G. Legutko, *Sacrum w oczach rewolucjonisty. O „Marii Magdalenie” Gustawa Daniłowskiego*, Kielce 2005, s. 235–249.

Strój jako narzędzie (auto)kreacji i opresji

Niekiedy okoliczności wymagają prezentacji bohaterki w zgodzie z określoną konwencją – nawet jeśli taki koncept wiąże się z odejściem od naturalnego wizerunku. Przykładem są stroje Stefci Rudeckiej noszone przez protagonistkę po przyjęciu oświadczyn Waldemara Michorowskiego. Bohater ten usiłuje udowodnić swojej rodzinie oraz najbliższemu otoczeniu, że dziewczyna jest godna miłości. Na szczególną uwagę zasługuje porównanie fotografii i portretów Stefci znajdujących się w prywatnym archiwum ordynata, z tymi, które mają stać się „kartą przetargową” w walce z dumą rodu Michorowskich. Kiedy Waldemar pragnie przekonać do swojego planu dziadka, od dawna znającego i kochającego Stefcię jak własną wnuczkę, pokazuje mu medalion z portretem ukochanej:

Wewnątrz, w złotej obrączce uśmiechała się miniaturowa, śliczna twarzyczka Stefci, artystycznie odkolorowana, w skromnej sukience, w koralach, z grubym warkoczem, zwieszonym przez ramię. Jej oczy, choć tak zmniejszone, spjrzały na pana Macieja z wyrazem nieopisanej słodczy, rozmarzenia i tęsknoty. Usta drobne, uśmiechnięte figlarnie, miały w sobie niezgłębiony, jej właściwy czar. Z pochylenia głowy wiał wdzięk, zdobiący ją zawsze (T 2, 152).

Rozmawiając z babką, kobietą mniej przychylną Stefci, przywiązaną do konwenansów arystokratycznych, Waldemar prezentuje wizerunek przyszłej żony, na którym przypomina inne panny z jego sfery:

Waldemar odpiął od dewizki medalion, otworzył i szepnął w duchu do smutnie uśmiechniętej twarzyczki Stefci:

– Teraz zwyciężysz, jedyna!

Wyjął elegancki portfel z kieszeni, wydobył z niego wąską, długą fotografię Stefci w balowej sukni na ciemnym tle i razem z medalionem wręczył księżnej. [...]

Nagle księżna odjęła od oczu sztyldkretową lornetkę na długiej ręczce, położyła fotografię i medalion na klęczniku, opierając o Biblię, i jeszcze wpatrywała się w promienne, przepaściste oczy Stefci. Po czym rzekła jakby do siebie:

– Bardzo ładna i... dziwnie urocza.

A po chwili, ledwo dosłyszalnym głosem.

– Jak księżniczka... (T 2, 188).

Choć Waldemar mógłby pokazać księżnej tylko medalion, wyrażając tym samym swoje głębokie przywiązanie do dziewczyny i oddziałując na uczucia babki, ordynat eksponuje wystylizowany wizerunek narzeczonej, aby zwrócić uwagę na jej przynależność do wyższych warstw społecznych. Strategię „oddzielenia”, by tak rzec, Stefci „prywatnej” (czyli naturalnej) od „publicznej” (takiej jak inne arystokratki) Waldemar kontynuuje nawet po śmierci dziewczyny. Portret Rudeckiej ubranej w białą suknię zaręczynową umieścił w gabinecie (T 2, 283), w galerii rodowej Michorowskich ułożył zaś wizerunek Stefci przebranej za damę z czasów Dyrektoriatu (T 2, 347).

Strój u Mniszkówny bywa także narzędziem opresji – zarówno narzucanej przez otoczenie, jak i tej wewnętrznej. Do pierwszego typu należałoby zaliczyć przede wszystkim przytłaczające, wielowarstwowe, ceremonialne suknie noszone przez tytułową bohaterkę *Królowej Gizelli*, np. podczas ślubu (KG 1, 98) czy oficjalnych uroczystości (KG 1, 180–181), podkreślające ciężar przypisanej jej roli cesarzowej. Drugą kategorię stanowiłby zaś strój żałobny wybierany przez bohaterki po przeżyciu tragedii. Mowa tu np. o funeralnych sukniach Andzi Tarłówny, noszonych jeszcze półtora roku po śmierci jej narzeczonego (G 1, 354), czy o postawie Stefcii, która wbrew zwyczajowi nosi żałobę po śmierci babci (T 2, 95). Wybór ciemnych strojów nie musi jednak wiązać się wyłącznie z żalem po śmierci, może również stanowić odzwierciedlenie stanu emocjonalnego bohaterek: np. Lucia Elzonowska sygnalizuje w ten sposób ból po odrzuceniu jej miłości przez Waldemara Michorowskiego (OM, 151, 162).

Co ważne, w systemie wartości bohaterów powieści Mniszkówny większą zbrodnią niż niemodny ubiór okazuje się rozdźwięk między stanem duszy bohaterki a jej strojem. Stąd też Elża, choć krytykowana przez przebywające na statku damy z towarzystwa za rezygnację z estetycznego przepychu (czyli niedostosowanie się do wymogów społecznych wynikających z przynależności do klasy wyższej), spotyka się ze zrozumieniem kapitana, który uznał, że pragnęła ona zmanifestować potrzebę wolności. Z kolei Andzia, po poznaniu przysłego męża, wciąż nosi czarną suknię, próbując w ten sposób zmanifestować wierność zmarłemu narzeczonemu. Bohaterka ta odczuwa dyskomfort, utrzymujący się dopóty, dopóki za namową swojej dawnej opiekunki nie założy wreszcie stroju w jasnym kolorze (G 2, 79–82). Tym samym Mniszkówna wykorzystuje ubiór nie tylko jako narzędzie służące dostosowaniu się do oczekiwań społecznych, lecz także jako autoekspresji.

Moda w dziełach Mniszkówny jest również odzwierciedleniem ucisku z zewnątrz, czego przejawem staje się krytyka rzekomej strojności (lub szerzej – dążenia do podobania się) protagonistek przez nieprzychylnie im osoby, jak np. w scenie, w której Ada, niechętna Elży, wyraża pretensje z powodu wizyty w domu towarowym Hersego, gdzie wybierała strój na bal. Okazana w ten sposób niechęć implikuje zarzut o zrujnowanie przez Elżę życia jej niedoszłego narzeczonego – to jego pozostawiła i wyszła za mąż za brytyjskiego arystokratę, dopuszczając się przy tym nie tylko podłości wobec poprzedniego partnera, lecz także – pośrednio – zdrady narodowej (V 2, 186–187), co do pewnego stopnia przypomina zjawisko ostracyzmu społecznego, jakiemu poddawano kobietę niechętną noszeniu czarnej sukni po klęsce powstania styczniowego¹⁵. W tym przypadku ostracyzm społeczny, wynikający z patriotycznych pobudek, łączy się z niechęcią wobec wzgardy dla cudzej

¹⁵ Działo się tak, nawet jeśli – jak wskazuje Maria Korybut-Marciniak – w tym okresie czarny strój mógł być odbiciem „mody” na noszenie żałoby po śmierci matki królowej Wiktorii w 1861 roku. Co więcej, w wielu przypadkach żałoba narodowa nie wykluczała wpłatania w strój modnych dodatków. Zob. M. Kory-

miłości – kolejnej wartości nadrzędnej bohaterów powieści Mniszkówny. To także świadectwo silnego sprzężenia kodów: uczuciowego z patriotycznym.

Zakończenie

Gruntowna prezentacja zagadnienia mody i stroju w utworach Mniszkówny nie jest możliwa w tak krótkim artykule. Choć symbolikę i środki literackie stosowane przez autorkę *Trędowatej* trudno uznać za rewolucyjne czy innowacyjne, warto zauważyć, że pisarka sprawnie posługiwała się znaczeniem mody w celu uzyskania wyrazistych efektów. Tym samym realizowała założenia poetyki powieści popularnej. Przede wszystkim dotyczy to dysproporcji między opisami ubiorów kobiet i mężczyzn, stanowiącej odzwierciedlenie kulturowej wagi, jaką przedstawiciele obu płci przykładają do tej kwestii, czy względnej stałości mody męskiej w porównaniu ze zmiennością strojów kobiet. Nie sposób jednak zapomnieć o roli, jaką odgrywają szczegółowe opisy strojów kobiet. Czytelniczki powieści popularnej łatwo mogą utożsamiać się z bohaterkami. Malejące znaczenie elementów garderoby w charakterystyce postaci, widoczne w powojennych tekstach Mniszkówny, można do pewnego stopnia uznać za świadectwo przemian poetyki tego gatunku, która jeszcze w czasach *Trędowatej* silnie czerpała z estetyki młodopolskiej.

WYKAZ SKRÓTÓW

- D – H. Mniszkówna, *Dziedzictwo. Powieść*, Warszawa [2013].
G I – H. Mniszkówna, *Gehenna, czyli dzieje nieszczęśliwej miłości*, t. 1, Warszawa [2014].
G II – H. Mniszkówna, *Gehenna, czyli dzieje nieszczęśliwej miłości*, t. 2, Warszawa [2014].
KG I – H. Mniszek, *Królowa Gizella*, t. 1, Warszawa 1994.
KG II – H. Mniszek, *Królowa Gizella*, t. 2, Warszawa 1994.
OM – H. Mniszkówna, *Ordynat Michorowski*, Warszawa [2013].
P – H. Mniszkówna, *Panicz*, Warszawa [2013].
PO II – H. Mniszkówna, *Powojenni*, Warszawa [2013].
PU – H. Mniszkówna, *Pustelnik*, Warszawa [2014].
S – H. Mniszkówna, *Sfinks*, Warszawa [2013].
SŁ – H. Mniszkówna, *Słońce*, Warszawa [2014].
T I – H. Mniszkówna, *Trędowata*, cz. 1, Warszawa [2013].
I II – H. Mniszkówna, *Trędowata*, cz. 2, Warszawa [2013].
V I – H. Mniszkówna, *Verte*, cz. 1, Warszawa [2013].
V II – H. Mniszkówna, *Verte*, cz. 2, Warszawa [2013].

but-Marciniak, „Najnowsze wymysły”, „wzory elegancji”, „fortel przedsiębiorców”? *Moda w społecznej ocenie Polaków w XIX stuleciu*, „Niepodległość i Pamięć” 2016, nr 3, s. 23–25.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Mniszek H., *Królowa Gizella*, t. 1, Warszawa 1994.
Mniszek H., *Królowa Gizella*, t. 2, Warszawa 1994.
Mniszkówna H., *Dziedzictwo*, Warszawa 2013.
Mniszkówna H., *Gehenna, czyli dzieje nieszczęśliwej miłości*, t. 1, Warszawa [2014].
Mniszkówna H., *Gehenna, czyli dzieje nieszczęśliwej miłości*, t. 2, Warszawa [2014].
Mniszkówna H., *Ordynat Michorowski*, Warszawa 2013.
Mniszkówna H., *Panicz*, Warszawa [2013].
Mniszek H., *Pluton i Persefona. Baśń fantastyczna na tle mitologicznym*, Warszawa 1919.
Mniszkówna H., *Powojenni*, t. 2, Warszawa [2013].
Mniszkówna H., *Pustelnik*, Warszawa [2014].
Mniszkówna H., *Sfinks*, Warszawa [2013].
Mniszkówna H., *Słońce*, Warszawa [2014].
Mniszkówna H., *Trędowata*, cz. 1, Warszawa [2013].
Mniszkówna H., *Trędowata*, cz. 2, Warszawa [2013].
Mniszkówna H., *Verte*, cz. 1, Warszawa [2013].
Mniszkówna H., *Verte*, cz. 2, Warszawa [2013].

Opracowania

- Handke R., *Estetyka nadmiaru w dziele literackim – logiczna strategia kiczu*, [w:] Helena Mniszkówna, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2009, s. 32–47.
Holmgren B., *Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literatoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2009, s. 77–93.
Kochanowski M., *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*, Białystok 2015.
Korybut-Marciniak M., „Najnowsze wymysły”, „wzory elegancji”, „fortel przedsiębiorców”? *Moda w społecznej ocenie Polaków w XIX stuleciu*, „Niepodległość i Pamięć” 2016, nr 3, s. 13–35.
Legutko G., *Sacrum w oczach rewolucjonisty. O „Marii Magdaleny” Gustawa Daniłowskiego*, Kielce 2005.
Martuszevska A., *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.
Poniatowska I., *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskich powieściach popularnych drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2014.
Przybysz I., *Recenzent nie płacze po Stefci Rudeckiej. Literatura popularna w świetle krytyki na przykładzie wczesnej recepcji „Trędowatej” Heleny Mniszkówny*, [w:] *Krytyka (literacka, teatralna, filmowa...) między 1864 a 1939 rokiem*, red. P. Czarnecka, U. Kowalczyk, M. Krzyżanowska, Warszawa 2019, s. 130–146.
Raińska K., *O pilności względem ubioru. Modna panna w świetle XIX-wiecznej literatury poradnikowej*, [w:] *Życie prywatne Polaków w XIX wieku*, t. 6, *Moda i styl życia*, red. J. Kita, M. Korybut-Marciniak, Łódź–Olsztyn 2017, s. 263–277.
Wąsik B., *Wydawnicze dzieje twórczości Heleny Mniszkówny w latach 1909–1989*, „Bibliotheca Nostra. Śląski kwartalnik naukowy” 2016, nr 4, s. 50–82.
Żukowska K., *Baśń i romans w ujęciu antropologii literatury. Życzeniowe myślenie o rzeczywistości jako źródło podobieństw między gatunkami*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i kultura popularna” 2020, t. 26, s. 51–62.

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest analiza powieści Heleny Mniszkówny uwzględniająca opisy elementów garderoby odczytanych jako narzędzie fabularne. W szkicu ukazano dominanty frekwencyjne w zakresie opisu elementów ubioru, a także najważniejsze strategie sfunkcjonalizowania go w charakterystyce postaci. Przedstawiono również sposób wartościowania kwestii związanych z modą oraz rolę, jaką stroje odgrywają w życiu bohaterek powieści Mniszkówny.

Słowa kluczowe: Helena Mniszkówna, literatura popularna, moda, romans, stroje

NOTA O AUTORZE

Iwona Przybysz – doktor nauk humanistycznych, absolwentka Wydziału Polonistyki i Katedry Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego, współpracuje z Instytutem Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Członkini Pracowni Badań Kontekstowych i Literaturoznawczych Studiów Translatologicznych oraz Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 na Uniwersytecie Warszawskim. Interesuje się zagadnieniami związanymi z literaturą polską i włoską drugiej połowy XIX wieku, zwłaszcza literaturą popularną, przekładem literackim, krytyką oraz życiem literackim epoki. Autorka monografii *Sąd nad literaturą. Konkursy literackie na łamach prasy warszawskiej drugiej połowy XIX wieku* (2023), a także artykułów i przekładów z języka włoskiego publikowanych na łamach m.in. „Prac Filologicznych. Literaturoznawstwa”, „Tekstualiów”, „Przeglądu Humanistycznego” i w pracach zbiorowych. Adres e-mail: i.prybysz2@uw.edu.pl.



Anna Cybulska

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0001-9262-4758

„No to może pani także jest sztuczna?”¹ – o modzie na egzotykę i o performansie tożsamości w dramacie *Boa dusiciel* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej

Wstęp

Czarnoskóra kobieta z amazońskiej dżungli stoi naprzeciw ogromnego boa dusiciela, który – choć większy i potężniejszy – wygina się tak, jak ona mu każe. Nagle wąż wymyka się spod kontroli i „rzuca się” w stronę panikującej widowni. Rozlega się dźwięk wystrzału z pistoletu, a zwierzę „pada jak szmata”². Gwiazda widowiska Dżej Ra mdleje, tłum wiwatuje na cześć pogromcy. Lud ma swojego bohatera, a poskramiaczka nikogo już nie interesuje. Jej kariera jest skończona.

To najważniejsza scena dramatu Marii Morozowicz-Szczepkowskiej zatytułowanego *Boa dusiciel*, prawdopodobnie powstałego w 1947 roku³. Sztuki nie zrealizowano. Autorka dobrze знаła realia polskiej sceny okresu międzywojennego, była córką dyrektora teatru komediowego (Rufina Morozowicza), aktorką oraz aktywną dramaturżką i scenopisarką filmową. W 1918 roku stworzyła scenariusz filmowej adaptacji *Sezonowej*

¹ M. Morozowicz-Szczepkowska, *Boa dusiciel*, maszynopis, brak daty powstania, Archiwum domowe rodziny Morozowicz-Szczepkowskiej, Milanówek. Zgoda na digitalizację i udostępnienie – E. Mickiewicz, *Kobieca HyPaTia. Historia Teatru Polskiego*, <https://tiny.pl/dx9l2> (dostęp: 27.11.2023), s. 40. Publikacja powstała w ramach projektu *HyPaTia. Kobieca Historia Polskiego Teatru. Kontynuacja* (Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, nr projektu NPRH9 H11 88 2021).

² M. Morozowicz-Szczepkowska, dz. cyt., s. 13.

³ Na rok 1947 wskazuje data pojawiająca się na maszynopisie innego dramatu Morozowicz-Szczepkowskiej – *Ballady*, która razem z *Boa dusicielem* i *Warszawską wigilią* znajduje się w jednej teczce. Rok 1947 podaje też Agata Janus w artykule *Dramaturgia Marii Morozowicz-Szczepkowskiej – próba przedstawienia i systematyzacji*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, t. 4, s. 586.

miłości Gabrieli Zapolskiej, w 1933 roku *Wyroku życia*⁴. W latach 30. XX wieku zasłynęła jako autorka feministycznego utworu *Sprawa Moniki* (1933), wystawianego na deskach teatrów w Polsce i za granicą. Na jego podstawie w 1934 roku powstał melodramat pod tytułem *Dr. Monica* wyprodukowany przez Warner Bros., z Kay Francis w roli głównej. Morozowicz-Szczepkowska, czerpiąc inspirację z własnego doświadczenia (które relacjonowała później we wspomnieniach *Z lotu ptaka*)⁵, opisywała warunki pracy w teatrze i przemyśle filmowym oraz mizoginizm charakterystyczny dla środowiska artystycznego. Jagoda Hernik-Spalińska w artykule zatytułowanym *Rodzaju żeńskiego*, jednym z pierwszych o feministycznych sztukach teatralnych, uznała kobietą wrażliwość Morozowicz-Szczepkowskiej za pionierską w dziejach polskiej dramaturgii⁶. Wartość jej twórczości tkwi, zdaniem uczzonej, w oryginalności podejmowanych tematów, niekiedy dość mocno wykraczających poza standardy tradycyjnie pojmowanej „sztuki dobrze skrojonej”, o doskonale zbudowanej fabule i z charakterystycznymi postaciami.

O czym jest *Boa dusiciel*?

Akcja dramatu rozgrywa się w teatrze *variété*, którego główną gwiazdą jest wspomniana Dżei Ra, a dyrektorem wpływowy mężczyzna, przedsiębiorca teatralny, dbający przede wszystkim o korzyści finansowe. Świadomy popularności egzotycznych występów zatrudnia aktorów odgrywających role polinezyjskich tancerek (Siostry Los Paradizos) bądź oturbanionych służących. Jedynymi cudzoziemcami są Dżei Ra i Konferansjer, narzekający na swój niepewny status obcokrajowca. Za kuliszy, poza Inspicjentem i Woźnym, ma wstęp też Redaktor poczytnego dziennika, decydujący o tytułach artykułów umieszczanych na pierwszej stronie gazety (dlatego o jego względy dość natrączywie zabiegają Siostry Paradizos). Po burzliwym wieczorze, zakończonym zgładzeniem gada przez Młodzieńca, Redaktor rozpoczyna poszukiwania pogromcy. W redakcji pojawiają się zarówno poskromiciel węża, obrotna panna Ptysikówna, zauroczona bohaterskim kawalerem, jak i Dyrektor, żądający rekompensaty za poniesione straty w związku ze śmiercią boa dusiciela i perspektywą finansowej plajty. Sprytny Redaktor ukrywa Młodzieńca w mieszkaniu panny Ptysikówny, w którym (poza damsko-męskimi utarczkami), dochodzi do kulminacyjnej sceny. Dziennikarz skłania Dżei Ra do wyjawienia prawdziwej tożsamości. Okazuje się, że kobieta to Marianna Kokon i jest jasnoskórą blondynką polskiego pochodzenia, a boa dusiciel zdechł kilka miesięcy temu i od tego czasu aktorka posługiwała się gumową atrapą. Redaktor przyprowadza bohaterkę do domu Ptysikówny, która przebiera Marysię za pomoc

⁴ [b.a.], *Maria Morozowicz-Szczepkowska* [hasło], [w:] *Wspieraj filmpolski.pl*, <https://tiny.pl/dx9ln> (dostęp: 27.11.2023).

⁵ M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Warszawa 1968.

⁶ J. Hernik-Spalińska, *Rodzaju żeńskiego*, „Dialog” 1996, z. 3, s. 150–158.

domową. Stojący w drzwiach Dyrektor, szukający pogromczyni, nie rozpoznaje służącej. Młodzieniec przekonuje przedsiębiorcę teatralnego, że Dżei Ra wyjechała do Paryża. Udana intryga kończy się obietnicą Dziennikarza, zapewniającego, że wyda biografię panny Kokon.

Dramat Morozowicz-Szczepkowskiej to historia aktorki, która zyskała sławę dzięki roli amazońskiej piękności i zainteresowaniu spragnionych nowinek widzów. Interpretacja utworu z perspektywy feministycznej, skoncentrowanej na kwestii tożsamości rasowej i klasowej, może nadać temu utworowi – dziwnemu, nigdy niewystawianemu na scenie – nowe znaczenia. Nadmiar rekwizytów i strojów stylizowanych na orientalne odzwierciedla ówczesne fascynacje, międzywojenna aktorka wykorzystuje boa z piór i przeobraża się w inną osobę.

W *Boa dusicielu* uwagę przyciągają obrazy „egzotycznego kiczu”, które wyrażają tęsknotę za dalekimi, obcymi krajami⁷: polinezyjskie tancerki pojawiają się obok posługaczy w turbanach, a największą atrakcją jest amazoński wąż (choć wykonany z gumy). Rzecz intrygująca, ale dość powszechna w realiach dwudziestolecia międzywojennego. W 1920 roku wydano jeden z dramatów Witkacego pt. *Mister Price, czyli bzik tropikalny*, napisany kilka lat po powrocie pisarza z Ceylonu i zachodniej Australii. Od połowy lat 30. XX wieku ukazywały się reportaże podróżnicze Arkadego Fiedlera, które szybko stały się bestsellerami. W teatrach rewiowych cieszyły się wtedy popularnością taneczne „numery egzotyczne”, wykonywane przez młode, atrakcyjne dziewczyny (tzw. *girls*), z umalowanymi na czarno twarzami i w kostiumach imitujących stroje afrykańskie. Podobne sceny pojawiały się w filmach z gwiazdorską obsadą, o czym pisała Małgorzata Hendrykowska, analizując kicz w polskiej kinematografii międzywojennej⁸.

W kinowym przeboju *Czarna perła* (1934), filmie w reżyserii Michała Waszyńskiego, Eugeniuszowi Bodo partneruje hollywoodzka czarnoskóra aktorka Reri, czyli Anne Irma Ruahrei Chevalier. Bulwersująca dzisiaj piosenka *Dla Ciebie chcę być biała/q!*, odzwierciedla fascynację i pogardę dominujące w dyskursie o tego typu dziełach. Podobne kwestie pojawiły się np. w czarno-białym filmie *Strachy* (1938), w reżyserii Eugeniusza Cękalskiego i Karola Szołowskiego, czyli adaptacji powieści pod tym samym tytułem, pióra Marii Ukniewskiej, w młodości tancerki teatrów rewiowych. Autorka, podobnie jak Morozowicz-Szczepkowska, czerpała inspiracje z własnej biografii, opowiadając o skomplikowanym położeniu materialnym i społecznym aktorek zafascynowanych życiem na scenie.

Za kiczem egzotycznych rekwizytów kryły się niekiedy „tęsknoty dużo cięższego kalibru, które [...] można by nazwać nastawieniem kolonialnym społeczeństwa”⁹. Chociaż Polska przed 1939 rokiem nie miała terytoriów zależnych (mimo prężnie

⁷ M. Hendrykowska, *Kicz egzotyczny w polskim kinie międzywojennym*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 78.

⁸ Tamże, s. 9–18.

⁹ Tamże, s. 85.

działającej organizacji społecznej jaką była Liga Morska i Kolonialna), pojawiały się antysemickie w wymowie plany wysłania polskich Żydów na Madagaskar. Łukasz Zaremba pisał o kolonialnym kompleksie, uwidaczniającym się między innymi w popularności słowiańskiego *blackface*’u, czyli malowania przez białe osoby twarzy na czarno¹⁰.

Morozowicz-Szczepkowska – aktorka, czynna uczestniczka życia kulturalnego w międzywojniu, a przede wszystkim wrażliwa społecznie pisarka, zauważyła modę na egzotykę. W *Boa dusicielu* odzwierciedliła i podjęła grę z fascynacjami epoki, które – zgodnie ze współczesnymi kategoriami – można rozpatrywać w ramach zaangażowanego i wynikającego z osobistych doświadczeń dramatopisarki performansu tożsamości¹¹.

Czytelnik *Boa dusiciela* doświadcza napięcia między teatralną iluzją a prawdą. Udaje się to osiągnąć w efekcie umiejscowienia akcji za kulisami zamiast na scenie. W ten sposób odbiorca wchodzi w rolę widza oprowadzanego po zakamarkach zazwyczaj dla niego niedostępnych. Farsowy chwyt „czego nie widać” wprowadza podział na dwie tajemnicze przestrzenie – scenę i kulisy – umożliwiając tym samym mistyfikację sztuki pokazywanej na deskach teatru. Okazuje się, że większość występów odgrywają aktorzy przebrani w egzotyczne stroje, którzy nie mają nic wspólnego z dalekimi krajami. Przykładem mogą tu być siostry Los Paradizos, stylizujące się na uwodzicielskie polinezyjskie tancerki. Chociaż ich kostiumy sprawiają wrażenie oryginalnych, na pytanie Redaktora: „To panie z... Polinezji?”, odpowiadają wymijająco: „Raczej nie”¹². Wyjawiona prawda o ich tożsamości nie powstrzymuje kobiet przed zabieganiem o względy dziennikarza. Być może im sztuczniejsza jest ich egzotyczność – tak jak wielu innych niemal identycznych *chorus girls* tańczących w zbiorowych numerach w teatrach rewiowych – tym bardziej tej uwagi mediów potrzebują.

Aktorka jako obiekt pożądania

Ciało aktorki staje się lustrem, w którym „odbijają się” pragnienia męskiego widza, a jej tożsamość jest płynna i raczej fantazmatyczna. W taki sposób rozwija się kariera największej gwiazdy teatru, czyli Dżei Ra – z tłumu imitatorów wcielających się w „białe Murzynki” (określenie funkcjonujące w epoce jako neutralne) wyróżnia jej rzekome amazońskie pochodzenie, umożliwiające prowadzenie gry ze stereotypowymi oczekiwaniami widzów¹³. Pogromczyni węża performuje, czyli odgrywa

¹⁰ Ł. Zaremba, *Słowiański „blackface”*. Z archiwum wizualnego kompleksu kolonialnego międzywojnia, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2022, nr 338(3), s. 44–55.

¹¹ D. Haraway, *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, „Feminist Studies” 1988, Vol. 14, No. 3, s. 575–599.

¹² M. Morozowicz-Szczepkowska, dz. cyt., s. 10.

¹³ Ł. Zaremba, dz. cyt., s. 53.

wyobrażenie przypisywanej jej dzikości, kreując się na obiekt pożądania i wystawiając na męskie spojrzenie, czyli – w teorii feministycznej – *male gaze*¹⁴. Mężczyźni mogą ją podziwiać, a jednocześnie Dyrektor wprowadza niepisany zakaz kontaktu z performerką, utrudniony dodatkowo przez barierę językową (kobieta posługuje się łamaną angielszczyzną i amazońskim narzeczem). Czytelnik został więc skonfrontowany z wyobrażeniami o wspaniałej poskramiaczce: najpierw dowiedział się o niej z afisza teatralnego, a potem z rozmowy Redaktora z Dyrektorem, który przedstawia dziewczynę jako tajemniczą, przemawiającą do gada niskim chropawym głosem, tak jakby szeptała mu zaklęcia wyuczone w dżungli. Pochodzenie Dżei Ra, a także zwrócenie uwagi, że „traktuje węża jak brata”, oraz informacja, że boi się mężczyzn, przywodzą na myśl kontekst przyrody. Sytuowanie egzotycznych piękności po stronie natury wiąże się z przypisywaniem im cech dzikości¹⁵. Ten mechanizm zdominował popularność chociażby słynnej czarnoskórej artystki Josephine Baker (Freda Josephine McDonald), znanej przede wszystkim jako piosenkarka i tancerka w spódnicy skonstruowanej z gumowych bananów. Zarówno ten przykład, jak i historia Dżei Ra dowodzą niebagatelnej roli rekwizytów w kreowaniu wizerunku. Do atrybutów tej ostatniej zalicza się nie tylko odpowiedni strój i wygląd, lecz także boa dusiciel profilujący odbiór niebezpiecznej poskramiaczki.

Morozowicz-Szczepkowska świadomie wykorzystuje modę na egzotykę w budowaniu wyobrażenia o sobie, „staje się wieszakiem, na którym wiszą kostiumy ról społecznych”¹⁶. Wykorzystywanie umiejętności aktorskich okazuje się konieczne po to, żeby „wchodzić w konkretne role, kreować samą siebie”¹⁷. W ten sposób zaciera się różnica między prawdą a sceniczną iluzją. Jednocześnie obranie takiej strategii jest obciążone dużym ryzykiem – przybyszka z Amazonii może liczyć na uwielbienie tak długo, jak widownia wierzy, że ona i gad są prawdziwi.

Kopciuszek awansuje

Rozmyta tożsamość kobiecych postaci *Boa dusiciela* jest skorelowana też z ich niestabilną pozycją w klasowym społeczeństwie. Utrwalanie mitów o kopciuszkach awansujących dzięki talentowi przyciąga do teatrów rewiiowych rzesze młodych kobiet, pochodzących często z biednych rodzin¹⁸. Przykładem może być bohaterka

¹⁴ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 95–107.

¹⁵ A. Łuksza, *Kobiecość i nowoczesność w polskiej rewii międzywojennej*, „Didaskalia” 2014, nr 124, s. 18.

¹⁶ M. Bieńko, *Sposoby posługiwania się tożsamością seksualną w kulturze popularnej*, [w:] *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Kraków 2010, s. 195.

¹⁷ I. Rosenfeld-Kowalska, *Performatywność mody a tworzenie nowej tożsamości jednostki*, „Techné. Seria nowa” 2021, nr 7, s. 228.

¹⁸ S.A. Glenn, *Female Spectacle. The Theatrical Roots of Modern Feminism*, Cambridge 2000, s. 215.

wspomnianych *Strachów*, która za swoją gaź utrzymuje rodzinę. Dziewczęta marzą, by pracować jako sławne artystyki, zyskać stabilność i bezpieczeństwo finansowe. Nawet drugorzędny teatr na prowincji stanowi wyjątkową „bazę, z której możesz się wydrzeć po drabinie społecznej”¹⁹. Spojrzenie na scenę z perspektywy feministycznej umożliwia zauważenie tkwiącego w niej potencjału emancypacyjnego. Niewątpliwie teatr to miejsce oferujące wysoki stopień niezależności i okazji do samostanowienia – zarówno materialnego, jak i wolnego od konwenasów społecznych w sferze seksualnej²⁰. U Morozowicz-Szczepkowskiej pojawiają się zatem postaci realizujące różne wyobrażenia o możliwych strategiach życia teatralnego.

Siostry Los Paradizos łatwo można posądzić o bycie wyrachowanymi *gold-diggers* („poszukiwaczkami złota”) ²¹, niewahającymi się przed uwiedzeniem wpływowego mężczyzny w celu zdobycia jego przychylności. Zapewne doskonale znają zasady rządzące światem teatru, dlatego kokietują Redaktora i podsuwają mu swoje zdjęcie z prośbą o zamieszczenie o nich wzmianki w gazecie. Mają bowiem świadomość zmienności swojej pozycji społecznej – opowiadają o tym, że z dnia na dzień można ze sprzątaczkii awansować na tancerkę, a z podrzędnej aktorki stać się żoną bogatego obcokrajowca²².

Zjawisko mobilności klasowej jak w soczewce skupia się w postaci Dżei Ra, która traci status gwiazdy i staje się służącą Marysi. Wydaje się, że ciągle przebie ranki rzekomej poskramiaczki powodują, że spada ze szczytu drabiny społecznej. Płynna tożsamość dziewczyny może wynikać zatem z nieumocowanego w strukturze społecznej położenia, roli proletariuszki i jej uzależnienia od wpływowych mężczyzn. Bycie pomocą domową to jedno z najbardziej wymagających fizycznie zajęć, często narażonych na wykorzystywanie seksualne przez pracodawcę. Choć panna Pysikówna sprawia wrażenie sprawiedliwej szefowej, to Młodzieniec bezpardonowo wydaje Marysi polecenia, czym wyraźnie zaznacza swoją pozycję w społeczeństwie.

„No to może pani także jest sztuczna?”

Jednak praca służącej może być tylko jedną z wielu tymczasowych strategii przetrwania Dżei Ra. Kobieta wykazuje bowiem zdolność adaptacji i spryt, czyli te cechy, z których niewątpliwie musiała korzystać, odgrywając amazońską poskramiaczkę. Z analizy biografii aktorek z przełomu XIX i XX wieku, opisywanych przez feministyczną badaczkę Tracy Cecile Davies, wyłania się zestaw umiejętności miękkich

¹⁹ M. Morozowicz-Szczepkowska, dz. cyt., s. 5.

²⁰ T.C. Davies, *Socioeconomic organization of the Theatre*, [w:] też, *Actresses as Working Women. Their Social Identity in Victorian Culture*, London–New York 1991, s. 15.

²¹ S.A. Glenn, dz. cyt., s. 215.

²² M. Morozowicz-Szczepkowska, dz. cyt., s. 10.

ułatwiających pracę w teatrze. Mowa o połączeniu „asertywności i zaprzeczania sobie, ekstrawagancji i skromności, intelektualności i emocjonalności oraz cech aktywnych i pasywnych”²³. Z tego też powodu tak łatwo oskarżyć aktorkę o nie-szczerość czy wręcz sztuczność. Zarzuty zresztą formułuje Redaktor – uwodzicielsko dotyka jej policzka i złośliwym tonem dopytuje: „No to może pani także jest sztuczna? [...] ale z gumy czy nie z gumy?”²⁴. Ta wypowiedź pełni, jak się wydaje, funkcję kreacyjną. Mężczyzna dostrzega w aktorce lalkę – może z nią zrobić to, na co ma ochotę. Chociaż łatwo uznać, że Dzei Ra istnieje jedynie jako podatny na wpływy obiekt pożądania, nie sposób nie zauważyć sprawności, z jaką kobieta przybiera kolejne wcielenia.

Ponadto dramat Morozowicz-Szczepkowskiej z powodzeniem może być uznany za metakomentarz do patriarchalnych stosunków władzy. Chociaż początkowo wydaje się, że Dzei Ra jest pogromczynią, od której kaprysów zależy los przedsiębiorstwa, okazuje się, że to mężczyźni decydują o jej życiu. Figura poskromiciela jest więc metaforą panujących relacji. Odwołanie do pierwotnych znaczeń kryjących się za cyrkowymi widowiskami tresury, będącymi w rzeczywistości performansami dominacji człowieka nad zwierzęciem i służącymi przede wszystkim budowaniu wyższości istoty ludzkiej, można interpretować jako symboliczne²⁵. Hierarchia zależności w teatrze przedstawia się zatem następująco: Dzei Ra dominuje nad wężem, nad nią władzę sprawują Impresario (zmusił ją, gdy była dzieckiem, do szkolenia gada), Dyrektor (gdy ginie boa, jego opiekunka staje się nieważna „Ona przecież teraz nic niewarta”²⁶) oraz Redaktor, ostatecznie pełniący funkcję poskramiacza. Ten ostatni wydaje się najbardziej ambiwalentną postacią. Już w początkowych fragmentach dzieła wykazuje zainteresowanie Dzei Ra, chce zdobyć jej autograf, a jednocześnie wprost rzuca lubieżny komentarz: „Taka kobieta może mieć swój smaczek”²⁷. Potem robi wszystko, żeby się do niej zbliżyć i – w dalszej perspektywie – prawdopodobnie wykorzystać. Wymowna wydaje się scena, gdy dziennikarz przeprowadza aktorkę do mieszkania panny Ptysikówny – wcześniej budząca podziw pogromczyni, kiedyś w charakterystycznym czerwonym stroju (kolorze pożądania), zmienia się w wystraszoną dziewczynę okrytą wielkim szalem. Poddaje się biernie wpływom mężczyzny (choć nie wiadomo, czy to nie kolejne wcielenie?) i staje się zależna od jego opieki. Trudno uznać ich relację za równą, zwłaszcza że Redaktor myśli o tym, jak spieniężyć skandaliczną historię podopiecznej.

²³ T.C. Davies, dz. cyt., s. 15. „As performers, women did not trespass on the masculine domains of science, literature, or philosophy, but the theatre required of them a curious mixture of assertiveness and self negation, flamboyance and modesty, intellectuality and emotiveness, and active and reactive qualities” – tłum. A.C.

²⁴ M. Morozowicz-Szczepkowska, dz. cyt., s. 40.

²⁵ K. Donner, *Idiomy (nowego) cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Lublin 2017, s. 221.

²⁶ M. Morozowicz-Szczepkowska, dz. cyt., s. 30.

²⁷ Tamże, s. 11.

Relacje władzy w dramacie Morozowicz-Szczepkowskiej dotyczą też związków damsko-męskich realizowanych zarówno w przestrzeni teatru, jak i poza nim. Wspominana już figura poskromiciela na poziomie metaforycznym, ale także na płaszczyźnie stosunków społecznych uwidacznia zjawisko męskiej dominacji. Uwagę zwraca zmiana roli Młodzieńca – dzielny pogromca staje się utrzymankiem zależnym od dobroci przedsiębiorczej panny Pysikówny. Kobieta oferuje kawalerowi schronienie przede wszystkim dlatego, że zainteresowała ją odwaga i atrakcyjny wygląd. Proponuje mu też dwuletnie małżeństwo na próbę, umotywowane głównie celami reprodukcyjnymi. Młodzieniec buntuje się przeciwko rządowi panny Pysikówny i chociaż w kolejnej scenie utworu dziewczyna dominuje („W imieniu kobiet całego świata rozbrajam pana, mężczyznę, za nieostrożne obchodzenie się z bronią”)²⁸, później tytuł pogromcy znów okazuje się aktualny. Zaskakująca jest reakcja adoratorki, zachwyconej brutalnym wcieleniem wybranka. Co ciekawe, symbolem jego dominacji znowu staje się ubranie, wysokiej jakości garnitur, w którym będzie mógł „odwalać bohatera”²⁹.

Wyzwolenie z konserwatywnie pojmowanego małżeństwa jest jednym z najważniejszych tematów feministycznej twórczości międzywojennych pisarek³⁰. Jednocześnie Nowa Kobieta – opisana przez Elaine Showalter³¹ – zaradna, niezależna finansowo, wykształcona, żyje w świecie rządzonym przez mężczyzn, o których względy wciąż zabiega. W praktyce oznacza to, że wyemancypowane bohaterki „tkwią jeszcze jedną nogą w starym porządku kulturowym”³². W związku z tym Morozowicz-Szczepkowska, wsłuchując się w głos feministycznych publicystek, takich jak Irena Krzywicka, wykorzystała motyw małżeństwa na próbę³³. Jednocześnie pisała wprost o kobiecej seksualności, wiążąc bohaterki z opresyjnymi partnerami.

„A kto mi tak będzie nosił frak?”³⁴

Pieniądze i związany z nimi status są w *Boa dusicielu* jedną z głównych wartości. Hołduje im Dyrektor, skupiony przede wszystkim na zyskach i stratach teatralnego przedsiębiorstwa. Aktor staje się zatem „produktem narodowym”, zależnym od kaprysów zarządcy, a teatr ma głównie status wytwórni uwikłanej w kapitalistyczne mechanizmy wyzysku. Relacja wszechwładnego szefa i poniżanego pracownika

²⁸ Tamże, s. 39.

²⁹ Tamże, s. 46.

³⁰ K. Duniec, „Sprawa Moniki”, czyli własny pokój, [w:] tejże, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017, s. 312.

³¹ E. Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London 1996, s. 40.

³² K. Duniec, dz. cyt., s. 309.

³³ I. Krzywicka, *Sekret kobiety*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 39, s. 8.

³⁴ M. Morozowicz-Szczepkowska, dz. cyt., s. 5.

uwidacznia się zwłaszcza w rozmowie Dyrektora z Konferansjerem – jedynym „prawdziwym” obcokrajowcem w dramacie. Kierownik stale go krytykuje i wypomina okazaną dobroć: „A kto mi tak będzie nosił frak?... nie uchyłisz się pan od odpowiedzialności!... nie na to naród tyle wieków wysilił się, żeby pana wyprodukować”³⁵. Cudzoziemiec jest człowiekiem zbędnym, zależnym od łaski pracodawcy i państwa. Jako symbolu akceptacji Konferansjer domaga się garnituru obiecanego mu przez Dyrektora. Frak to przecież element przerysowanego kostiumu, utrudnia normalne, codzienne funkcjonowanie w społeczeństwie.

Autorka odwołuje się zatem do rzeczywistości społecznej dwudziestolecia, w której męska dominacja polega przede wszystkim na sprawowaniu stanowisk kierowniczych, kobiety pełnią zazwyczaj funkcje asystentek lub w ogóle trudno znaleźć im pracę³⁶. Zatrudnienie w teatrze stanowi więc źródło stałego dochodu i chociaż wiąże się z narażeniem na przemoc, jednocześnie umożliwia życie na własnych zasadach, poza tradycjonalistyczną moralnością. Konieczność uzyskania samodzielności finansowej wymusza na bohaterkach stosowanie rozmaitych strategii – Marysia udaje amazońską piękność, a Pysikówna zajmuje się kaletnictwem, co dobitnie świadczy o ich zaradności i proaktywnej postawie.

Komedia źle skrojona? Podsumowanie

Umieszczenie akcji dzieła w stosunkowo niewielkiej przestrzeni zwraca uwagę na zasadę homo- i heterospołecznej konkurencji. Aktorki rywalizują ze sobą o popularność wśród widowni i o uwagę wpływowych mężczyzn. Ci, dopóki współpracują, dopóty mogą korzystać z wzajemnych przysług. Trudno też odnaleźć w dramacie przejawy siostrzeństwa, które uznawano za jeden z najistotniejszych feministycznych postulatów tego czasu. Morozowicz-Szczepkowska w kilku innych utworach (*Kabotyni*, *Sprawa Moniki*, *Milcząca siła*) podkreślała, jak ważne jest wsparcie między żonami i kochankami, pracownicami czy dwiema przyjaciółkami. Być może pojawienie się w *Boa dusicielu* tylko jednego przykładu pozytywnej interakcji między kobietami (zatrudnienie Marysi jako pomocy domowej przez Pysikównę) wynika z konstatacji, że w hierarchicznej przestrzeni teatru siostrzeństwo bywa trudne do zrealizowania.

Nie bez znaczenia jest również zastosowanie konwencji czarnej komedii. W satyryczny sposób ukazano zarówno feministyczny projekt małżeństwa, jak i deklarację Dżei Ra/Marysi. Taka stylistyka może osłabiać polityczną wymowę utworu, a jednocześnie staje się subwersywnym gestem umożliwiającym otwartą dyskusję na drażliwe społecznie tematy.

³⁵ Tamże.

³⁶ K. Duniec, dz. cyt., s. 302.

Należy wziąć pod uwagę, że sztuki Morozowicz-Szczepkowskiej cieszyły się powodzeniem, gdy nie obrażały zanedo męskiej godności. Najbliższa konwencji *Boa dusiciela* farsa *Typ A* (wystawiona w 1934 roku) została w druzgoczący sposób oceniona przez krytyków głównie z powodu sceny, w której kobieta maluje akt swojego nagiego utrzymanka. Nawet działacz społeczny i przyjaciel kobiet Tadeusz Boy-Żeleński pisał o tym przedstawieniu: „komedia robi wrażenie, jakby była napisana przez wyuzdaną pensjonarkę”³⁷. Nowe sztuki Morozowicz-Szczepkowskiej nie cieszyły się już takim zainteresowaniem.

Boa dusiciel nie został wystawiony na scenie, czego przyczyn można szukać w oryginalnej, nadmiernie skomplikowanej treści, która – choć krytyczna w wymowie – jest kiczowata. Podążając za Susan Sontag i jej refleksjami spisany w *Notatkach o kampie*, można stwierdzić, że gumowy wąż boa, niczym ozdobny peniuar *girlsy* występującej w rewii, przyciąga uwagę i skłania do namysłu, co kryje się pod kolorowymi piórkami. W dramacie Morozowicz-Szczepkowskiej stylistyka przesady oraz nadmiar kostiumów stają się więc pretekstem do mówienia o ważnych sprawach – „przemocowości” teatru, splocie ksenofobii i seksizmu oraz o aktorstwie jako sposobie na przetrwanie w zderzeniu ze światem sztywnych ram społecznych. „Zła komedia” okazuje się zatem skutecznym „przebraniem” ukrywającym krytykę.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Maria Morozowicz-Szczepkowska, FilmPolski.pl, <https://tiny.pl/dx9ln> (dostęp: 27.11.2023).
Morozowicz-Szczepkowska M., *Boa dusiciel*, maszynopis, Archiwum domowe rodziny Morozowicz-Szczepkowskiej, Milanówek. Zgoda na digitalizację i udostępnienie – E. Mickiewicz, <https://tiny.pl/dx9l2> (dostęp: 27.11.2023).
Morozowicz-Szczepkowska M., *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Warszawa 1968.

Opracowania

- Bieńko M., *Sposoby posługiwania się tożsamością seksualną w kulturze popularnej*, [w:] *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Kraków 2010.
Boy-Żeleński T., „*Typ A*” Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 25, *Reflektorem w serce [wrażenia teatralne]*. *Romanse cieniów. Wrażenia teatralne*, red. H. Markiewicz, oprac. J. Kott, objaśn. E. Krasiński, J. Stradecki, Warszawa 1968.
Davies C.T., *Socioeconomic organization of the Theatre*, [w:] tejże, *Actresses as Working Women. Their Social Identity in Victorian culture*, London–New York 1991.
Haraway D., *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, „*Feminist Studies*” 1988, Vol. 14, No. 3, s. 575–599.

³⁷ T. Boy-Żeleński, „*Typ A*” Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 25, *Reflektorem w serce [wrażenia teatralne]*. *Romanse cieniów. Wrażenia teatralne*, red. H. Markiewicz, oprac. J. Kott, objaśn. E. Krasiński, J. Stradecki, Warszawa 1968, s. 513.

- Donner K., *Idiomy (nowego) cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Lublin 2017, s. 209–236.
- Duniec K., „Sprawa Moniki”, czyli własny pokój, [w:] *tejże, Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017, s. 297–348.
- Glenn S.A., *Female Spectacle. The Theatrical Roots of Modern Feminism*, Cambridge 2000.
- Hendrykowska M., *Kicz egzotyczny w polskim kinie międzywojennym*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 9–18.
- Hernik-Spalińska J., *Rodzaju żeńskiego*, „Dialog” 1996, z. 3, s. 150–158.
- Janus A., *Dramaturgia Marii Morozowicz-Szczepkowskiej – próba przedstawienia i systematyzacji*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, t. 14, s. 581–587.
- Krzywicka I., *Sekret kobiety*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 39, s. 8.
- Łuksza A., *Kobiecość i nowoczesność w polskiej rewii międzywojennej*, „Didaskalia” 2014, nr 124, s. 10–21.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 95–107.
- Rosenfeld-Kowalska I., *Performatywność mody a tworzenie nowej tożsamości jednostki*, „Techné. Seria nowa” 2021, nr 7, s. 223–235.
- Showalter E., *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London 1996.
- Zaremba Ł., *Słowiański „blackface”. Z archiwum wizualnego kompleksu kolonialnego międzywojnia*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2023, nr 228(3), s. 44–55.

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest przypomnienie i zinterpretowanie dramatu *Boa dusiciel* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej (1885–1968) z wykorzystaniem teorii feministycznych. Akcję utworu osadzono w teatrze *variété*, którego gwiazdą jest Dżei Ra – pochodząca z Amazonii poskramiaczka tytułowego drapieżnego gada. Autorka sztuki rozpoznaje panującą w międzywojniu modę na egzotykę w teatrze, snuje refleksje m.in. o strategiach emancypacyjnych w patriarchalnych strukturach społecznych.

Słowa klucze: dramat, dwudziestolecie, emancypacja, feminizm, kicz, moda, teatr

NOTA O AUTORZE

Anna Cybulska – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską o feministycznej dramaturgii Marii Morozowicz-Szczepkowskiej (Szkola Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Warszawski). Adres e-mail: a.cybulska8@uw.edu.pl.



Radosław Okulicz-Kozaryn

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-3419-3280

Moda jako skutek wygnania z raju. Wokół powieści Jeffery’ a Farnola *Amator-gentelman*

Jeffery Farnol, brytyjski prozaik żyjący w latach 1878–1952, w swoim czasie cieszył się ogromnym powodzeniem. Popularność zdobył już jego debiutancki romans *My Lady Caprice* z 1907 roku (inna wersja tytułu *Chronicles of the Imp*, tytuł polskiego przekładu *Kaprys milionerki*¹), a prawdziwym przebojem stała się jego kolejna, trzyczęściowa powieść *The Broad Highway*, wydana w Bostonie w 1910 roku. W roku następnym trylogia ta znalazła się na pierwszej pozycji amerykańskiej listy bestsellerów i w ciągu następnych kilku lat utrzymywała wysoką pozycję w rankingach. Należała do książek najchętniej czytanych przez żołnierzy I wojny światowej. Przetłumaczona przez Zofię Straszewiczównę pt. *Na szerokiej drodze*, powieść wyszła w Polsce w przededniu II wojny światowej. Akcja utworu, zgodnie z podtytułem *Regency Romance Trilogy*, rozgrywa się podczas rządów księcia Walii Jerzego, późniejszego Jerzego IV, który w latach 1795–1820 (formalnie w latach 1811–1820) zastępował swojego ojca, Jerzego III, ciężko chorego fizycznie i psychicznie. Farnol upodobał sobie nie tylko epokę Regencji, choć ją zdecydowanie najbardziej, ale całą *The Georgian Era* (1714–1837) i chętnie osadzał w niej opowiadane przez siebie historie. W rezultacie, także dzięki frazie *Regency Romance*, używanej w podtytułach, zasłużył sobie na miano twórcy *Regency romance genre*; w latach 20. XX wieku na polu pisarskim dołączyła do niego Georgette Heyer, uważana dzisiaj za współtwórczynię nurtu². Jakkolwiek więc o Farnolu na ogół nie wspominają już podręczniki historii literatury angielskiej, to jego sława jeszcze nie całkiem nie wygasła – ma on swoje strony w Internecie, także na Facebooku oraz Instagramie, co pewien czas pojawiają się wznowienia jego powieści. W 2002 roku ukazała się biografia *Farnol*:

¹ J. Farnol, *Kaprys milionerki*, tłum. A. Kaniewski, Lwów [ok. 1920].

² Za jego prekursorkę uważa się Jane Austen; Mankiller [W. Pearl], *The Reader’s Companion to U.S. Women’s History*, Boston 1998, s. 519; zob. też K. Faircloth, *The Regency Romance: How Jane Austen (Kinda) Created a New Subgenre*, <https://tinyurl.com/4m5c3dnm> (dostęp: 19.04.2024).

The Man who wrote Best-Sellers Pata Bryana, przejrzana, uzupełniona i wznowiona w 2008 roku pod tytułem *Jeffery Farnol: A Teller of Tales. The Updated Biography*³.

W czasach regencji rozgrywa się również wydany w 1913 roku *The Amateur Gentleman* (przekład polski *Amator-gentelman*). Prince of Wales występuje w niej jako postać istotnego tła. Ta powieść także trafiła na listę najlepiej sprzedających się książek w świecie anglosaskim, doczekała się wielu wydań i aż trzech adaptacji filmowych, w tym dwóch niemych, Maurice'a Elveya z 1920 roku i Sidneya Olcott'a z 1926 roku, oraz trzeciej, dźwiękowej – Thortona Freeland'a z 1936 roku, z Douglasem Firbanksem jr w roli głównej. W ogóle kino tamtego czasu obfitowało w dżentelmenów: *Los dżentelmenów*, *Klub dżentelmenów*, *Król dżentelmenów*, *Dżentelmen wierzy kobiecie*, *Dżentelmen cowboy*, *Manolescu – dżentelmen włamywacz*, *Powrót Arsène'a Lupina*.

Okropnie okaleczona polska wersja powieści wyszła w 1934 roku, a więc stosunkowo późno i raczej bez związku z filmem Freeland'a⁴. Inaczej można by przypuścić, że tłumacz, Marceli Mark, nie wywiązał się należycie z zadania z powodu nacisków wydawcy i przedpremierowego pośpiechu. Mark, o którego życiu niewiele wiadomo, poza tym, że miał w swojej karierze epizod akompaniatorski (grał na fortepianie podczas pewnego benefisu w Piotrogradzie⁵) i aktorski (występował na scenie lwowskiego kabaretu Ul⁶), tłumaczył na potęgę różne czytała i sam sobie nie zostawił czasu na wykończenie pracy. W recenzji *Srebrnego wesela* Ethel M. Dell został zaliczony do szajki uprawiającej „zupełnie nieprawdopodobne kłusownictwo” na polu „przekładu książek beletrystycznych”⁷. Z *Amatorem-gentelmanem* postąpił nie jak dżentelmen, lecz jak rozbójnik, okrutnie ją ociosując. Pół biedy, gdyby na tę operację składały się tylko opuszczenia i uproszczenia wewnątrz tekstu. Mniejsza nawet o usunięcie tytułów rozdziałów, choć zatarło to poetykę utworu. Najgorzej, że Mark nie przełożył ponad trzech czwartych powieści, liczącej siedemdziesiąt osiem rozdziałów, i po rozdziale dwudziestym pierwszym postawił słowo „Koniec”. Znaną włoską maksymę *traduttore traditore* warto mieć zawsze na względzie i tłumaczowi po prostu nie ufać, lecz to, czego dopuścił się Mark, skłania do nazwania go nie tłumaczem zdrajcą, ale tłumaczem oszustem.

³ P. Bryan, *Farnol. The Man Who Wrote Best-Sellers. From the leafy bayways of Kent via Hell's Kitchen, Jeffery Farnol became one of the world's most acclaimed authors*, Bloomington 2002; P. Bryan, *Jeffery Farnol: A Teller of Tales*, bm. [Gifford Edition] 2008.

⁴ J. Farnol, *Amator-gentelman*. Powieść, z oryginału angielskiego przełożył M. Mark, Lwów [1934].

⁵ [b.a.], *Makarowa i Luźniński*, „Gazeta Poranna” 1921, nr 5717, s. 4.

⁶ M. Szydłowska, *Gwiazdy i meteory lwowskiego Ula*, [w:] *Kabaret – poważna sprawa*, red. D. Fox, J. Mikołajczyk, Katowice 2015, s. 47.

⁷ K., *Bezkarne mordercy*, „Kurier Poranny” 1937, nr 231, s. 8. Mark przełożył jeszcze inne pozycje tej autorki: *Drugie małżeństwo Molly*, *Tajemnicę Lady Tancred*, *Powiew wiosny* i *Wyrok losu*, a także Elinor (Eleonory) Glyn *Kochanka Gwiniwery* [!]; Marthy (Marty) Ostenso *Świt w mroku*; Williama Babingtona Maxwella *Gabrielę*, *Sir Geralda*, *Pragnienie serca*. Z nazwiskiem tego tłumacza ukazały się także powieści Farnola: *Kaprysy losu*, *Miłość porwanej*, *O honor kobiety*, *Książęcy rywal*, *Triumf miłości*.

Nagle zastopowanie akcji nie mogło nie podpaść czytelnikom, a mimo to ta wartko napisana i potoczystym językiem przełożona powieść – nieważne, że niedbałym o wierność wobec oryginału, a niekiedy też o poprawność polszczyzny – cieszyła się u nas dużym wzięciem. Egzemplarz *Amatora-gentelmana* z pieczęcią czytelnika w Szamotułach, działającej pod nazwą Księgarni Ł. Wujczyńskiej, który trafił do mnie przypadkiem, nosi ślady lektury bliskie zaczytania. Pociągać mógł już tytuł łączący równoprawnie pojęcie dżentelmena, implikujące rozagę, profesjonalizm, akuratność, układność, elegancję, ze słowem amator, wiążącym się z pełnym uczuciem, ale swobodnym, niestałym i z zasady nieprofesjonalnym stosunkiem do przedmiotu zamięłowania. Powieść Farnola zaciekawia też nie tylko dzięki swojemu tematowi oraz obrazowi Regencji, lecz i perspektywie, w jakiej została ona ujęta. Stanowi spojrzenie z jednego końca epoki na drugie – z przedednia I wojny światowej, zaliczanego jeszcze do formacji dziewiętnastowiecznej, ku początkowi tamtego stulecia, oznaczonemu w powieści jako „18–”⁸. Farnol patrzy na okres Regencji z odległości stu lat, w których, by skorzystać tu ze słów Baudelaire’a, „demokracja nie jest jeszcze wszechwładna, zaś arystokracja niezupełnie chwiejna i upodlona”⁹. Tak właśnie ten przenikliwy poeta i krytyk kultury określił ramy czasowe dandyzmu, ściśle związanego z dżentelmenerią, choć niekoniecznie tak, jak się na ogół sądzi. Związek dandysa i dżentelmena uważany jest często za oczywisty, co potwierdza definicja autorstwa Güntera Erbego:

Dandys – mężczyzna o prostej i gustownej elegancji, która wyraża określony stan ducha i poziom życia – to ekstrawagancka wersja dżentelmena. Wyróżnia się wyrafinowanym smakiem, perfekcyjnymi manierami, cyniczno-frywolnym tonem konwersacji, zachowaniem dystansu i zimnej krwi we wszelkich sytuacjach i doprowadzonym do skrajności kultem własnej osoby¹⁰.

A zatem według autora pracy *Der moderne Dandy* dandys to szczególny przypadek dżentelmena. Każdy dandys jest dżentelmenem, ale dżentelmen tylko wówczas staje się dandysem, gdy wejdzie na wyższy stopień wyszukania w stroju. W istocie jednak między oboma typami nie zachodzi stosunek gradacji, lecz kontrastu. Na polemikę w definicji Erbego zasługuje już dość stereotypowe skojarzenie dandyzmu z ekstrawagancją (skądinąd obok spostrzeżenia o „prostej i gustownej elegancji”¹¹). Pozostałe cechy dandysa na pierwszy rzut oka wydają się trafnie uchwycone, jed-

⁸ J. Farnol, *The Amateur Gentleman*, Toronto b.r., s. 248.

⁹ C. Baudelaire, *Malarz życia współczesnego*, [w:] tegoż, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wyb., ukł. J. Guze, wstęp J. Starzyński, red. nauk. W. Jaworska, współudział M. Liczbińska, E. Żyłko, Wrocław 1961, s. 217.

¹⁰ G. Erbe, *Dandys nowoczesny*, tłum. M. Komosa, K. Kończal, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 299; zob. też K. Uniłowski, *Dżentelmen i plebejusze. Słowo na otwarcie konferencji poświęconej twórczości Witolda Gombrowicza*, „Śląskie studia polonistyczne” 2018, nr 2, s. 270.

¹¹ Próbuąc się wywikłać z dostrzeganych przez siebie sprzeczności, autor powołuje się na rozróżnienie P. Bourdieu „między prostotą «zwyczajności» a wyszukaną prostotą «wyrafinowania»”, ale ekstrawagancja i wyrafinowana prostota nie dają się ze sobą pogodzić.

nak po pewnym zastanowieniu widać, że nie ma wśród nich takiej, dla której nie można by znaleźć kontrcechy reprezentowanej przez dandysów, choćby z przekory chcących przeczyć wyobrażeniom na swój temat. Byli przecież dandysi odnajdujący piękno w tandecie, zaskakujący impertynencją, porzucający libertyńskie towarzystwo dla rozkoszy ascezy czy angażujący się w sprawy publiczne, ruchy socjalistyczne bądź narodowe – wbrew skłonności do stawiania siebie na pierwszym miejscu. Dandys respektuje zasady, umowy, konwencje, by je w pewnym momencie zakwestionować. Toteż wiele prób zdefiniowania dandyzmu wychodzi od wyliczenia trudności, od wskazania, jaki dandys z pewnością nie jest. Tak więc dandys nie jest bezinteresowny, altruistyczny, towarzyski, społeczny, lojalny, uprzejmy, miły, ale... i tu znów pojawia się miejsce na kontrcechy – może w razie potrzeby skorzystać z podwójnego przeczenia i stać się np. całkiem przyjemny. Arystokratyczna zasada czerpania przyjemności z czynienia nieprzyjemności nie obowiązuje go w sposób bezwzględny, jako że nie ma reguły, którą chciałby w sposób bezwzględny respektować. Dlatego raz po raz w prowadzonej przez siebie grze pozorów dandys bywa dżentelmenem.

Jeżeli zaś *per analogiam* spróbować by określenia dżentelmena przez negację, to zdecydowanie nie byłby on narcystyczny, samolubny, pyszny, wyniosły, prowokacyjny, buntowniczy, arogancki, przykry, impertynencki, zwłaszcza wobec kobiet, zdradliwy, obłudny. I tu już trudno o jakiegokolwiek „ale”. Dżentelmen jest wierny swoim zasadom i jeśli od nich odstępuje, to tylko w wyjątkowych sytuacjach, dla wyższego dobra, a mimo to – z poczuciem dyskomfortu. Reprezentuje on bowiem etos stanowiący pochodną etosu rycerskiego i szlacheckiego.

W wielowiekowej, jeśli nie odwiecznej dyskusji na temat szlachectwa walczą ze sobą dwa stanowiska. Pierwsze opiera się na przekonaniu, że o szlachectwie decydują zasługi przodków, drugie, że zalety własne jednostki, cnoty sprawdzone w warunkach wojny i pokoju. Dżentelmeni, którzy w ten czy inny sposób muszą wykazać się szlachectwem, podlegają tej samej kontrowersji. Barnabas, główny bohater *Amatora-gentelmana*, młodzieniec niskiego pochodzenia, lecz wysokich aspiracji, w sporze z ojcem, Johnem Barty'm, byłym mistrzem bokserskim, próbującym na wszelkie sposoby, w tym i pięściami, wybić synowi z głowy marzenie o karierze towarzyskiej w Londynie, kwestionuje potrzebę posiadania właściwych genealogicznych paranteli: „And I believe, said Barnabas [...], I'm sure, that gentility rests not so much on birth as upon hereditary instinct”¹².

¹² J. Farnol, *The Amateur Gentleman*, dz. cyt., s. 11 (tłum.: „A ja wierzę – powiedział Barnabas – że szlachectwo nie tak polega na urodzeniu, jak na dziedzicznym instynkcie”). W swoim przekładzie Mark zachowuje dość sporo z oryginalnego sensu zdania: „A ja twierdzę – rzekł Barnabas [...] – że dżentelństwo nie od urodzenia, ale od dziedzicznych instynktów wywodzi swój początek” (s. 22), ale jednak nie będę korzystał z jego usług translatorskich. Cytaty z powieści Farnola będę podawał we własnym tłumaczeniu, przy czym cytaty dłuższe – w przypisach.

Na co ojciec replikuje, przypominając, że co przynależy roślinom i zwierzętom, nie jest właściwe istotom ludzkim, a zatem nie może być mowy o wrodzonym zmyśle szlachectwa, a jedynie o dziedzicznym tytule do szlachectwa, przechodzącym na synów z ojców, dziadów, pradziadów i tak dalej „wstecz i wstecz”. Barnabas przy pomocy błyskawicznej redukcji *ad statum pristinum* dowodzi słabości tego stanowiska, pyta bowiem o kondycję pra...praprzodka, czyli pierwszego rodzica: „was Adam a gentleman?”¹³.

I wobec wątpliwości ojca co do sensu wiązania pierwszego człowieka z zagadnieniem dżentelmeńskości, młodzieniec powołuje się na autorytet Biblii, twierdząc, że skoro wszyscy są dziedzicami Adama, to i on powinien być szlachcicem. John Barty w odróżnieniu od syna nie dysponował wiedzą i giętkością umysłu zaczerpniętą z książek, notabene wraz z wydelikaceniem i zwiotczeniem, czego stary bokser nie omieszkiał swej latorośli wytknąć. Dlatego nie poradził sobie z argumentami Barnabasa, choć te nie były wcale oryginalne czy wyszukane. W tradycji angielskiej, zarówno ustnej, jak i literackiej, od czasu powstania Wata Tylora w 1381 roku funkcjonuje dwuwiersz kaznodziei Johna Balla, kwestionujący odwieczność i niewzruszoność hierarchii społecznej:

When Adam delved, and Eve span
Who was then a gentleman?¹⁴.

Do popularności tego aforyzmu w Anglii, a także poza jej granicami przyczynił się *Hamlet* Shakespeare’a. W pierwszym dialogu V aktu dramatu grabarz, oburzony decyzją o pochówku Ofelii, samobójczyni szlachcianki (*gentlewoman*)¹⁵, w obrębie cmentarza, co zwykłym śmiertelnikom zostałyby odmówione, parafrazuje wiersz Balla i w sposób prześmiewczy daje wyraz swojej złości na niesprawiedliwe porządki¹⁶:

PIERWSZY GRABARZ: Nie ma to starożytniejszej szlachty nad ogrodników, kopaczy i grabarzy; ci się trzymają profesji Adama.

DRUGI GRABARZ: Alboż to on był szlachcicem.

PIERWSZY GRABARZ: Był pierwszym, co nosił oręż. [...] Pismo Święte powiada, że Adam kopał; a mógł kopać bez narzędzi?¹⁷

¹³ Tamże, s. 11; czy Adam był dżentelmenem?

¹⁴ Gdy Ewa przędła, Adam orał / Czy jakiś szlachcic im panował?

¹⁵ W. Shakespeare, *Hamlet. Prince of Denmark*, ed., transl., intr., notes, supplements by W. Matlakowski, Kraków 1894, s. 260.

¹⁶ Zob. L. Cottagnies, *Dying in Art in Shakespeare's „Hamlet”*, „Cycnos. In Press” 2022, 38, <https://tinyurl.com/bdcwkxsp> (dostęp: 05.04.2024). Zob. też H. Hamlin, *Shakespeare's Variations on Themes from Genesis 1–3*, [w:] tegoż, *The Bible in Shakespeare*, Oxford 2013, <https://tiny.pl/6pgxf9r> (dostęp: 8.04.2024).

¹⁷ W. Shakespeare, dz. cyt., s. 261.

Już pod koniec XIX wieku William Morris opublikował sporych rozmiarów nowelę *A Dream of John Ball* (*Sen o Janie Ballu*, jak słusznie przetłumaczył ten tytuł Roman Dyboski), którą artysta poprzedził prerafaelicką w stylu ilustracją dystychu, umieszczając go pod grafiką w roli motta całości dzieła. Sportretowana przez twórcę Ewa siedzi na pochylonym drzewie i – jak każe wiersz – przędzie, Adam zaś kopie twardą, kamienistą ziemię wąskim szpadlem, usiłując ją – jak mówi Pismo – uprawiać (Rdz 3, 23). Siłą rzeczy zrezygnował on już ze stroju zwanego jego imieniem, oboje też przestali używać odzienia z gałązek figowych, jakie przywdziali, odczuwszy wstyd po zjedzeniu zakazanego owocu (Rdz 3, 7). I on, i ona noszą bardzo podobne, dość mocno obszarpane przepaski, zgodne z dziewiętnastowiecznymi (i późniejszymi) wyobrażeniami o okryciach mieszkańców epok prehistorycznych (w klimacie ciepłym), ale niezgodne z kanonicznym opisem wygnania z raju, jako że według Pisma Świętego to sam „Pan Bóg sporządził dla mężczyzny i dla jego żony odzienie ze skór” (Rdz 3 22). U stóp Pramatki, której głowę osłania coś na kształt płytkiego kapelusika, siedzą dwaj kilkuletni chłopcy, Kain, osobno, i przytulony do jej nogi Abel; obaj w czapeczkach. Ludzie zatem przejęli już z rąk Boga inicjatywę i zaczęli ubierać się według własnego pomysłu i przemysłu¹⁸.

W dystychu Balla odzywa się zarówno pragnienie równości, jak i chęć wyróżniania się, a dotyczą one dysharmonijnego stanu człowieka po upadku. Pierwsze wyraża się w zakwestionowaniu szlachectwa jako godności przyrodzonej, drugie znajduje się tam niejako w zarodku czy raczej kłębk, z którego Ewa przędzie nic. Z nici tej powstanie tkanina, a z niej odzienie – najwidoczniejszy znak stanu społecznego czy majątkowego. Są to więc pragnienia niezgodne, a nawet sprzeczne. Notabene w poglądach i działalności Williama Morrisa, cechującego się – jak to ujął Leon Winiarski w biografii twórcy – rysami „apostolsko-mistycznymi”, zmagaly się ze sobą socjalistyczny postulat równości i arystokratyczna potrzeba piękna¹⁹.

W *Amatorze-gentelmanie* do rozmowy Barty'ch włącza się drugi eksbokser, kompan seniora i przyjaciel całej rodziny, bywały w świecie Natty Bell. Podczas dyskusji, proszony przez Johna o wsparcie, skonstatował, iż Adam nie mógł być dżentelmenem, „zważywszy na to, że nie było tam żadnych krawców” („seeing as there weren't any tailors”)²⁰. To krawcy wynaleźli dżentelmenów „jako obiekt kramarstwa” („as a matter of trade”²¹). Tak właśnie rzecz ujmował Thomas Carlyle w swej „filozofii Odzieży”, dzieląc ludzi na „Krawców i Obkrawcowanych”²².

¹⁸ Warto dodać, że hasło *Adam i Ewa* otwiera znakomity także od strony edytorskiej *Słownik mody* Elli i Andrzeja Banachów (oprac. graf. P. Zembrzusi, Warszawa 1962).

¹⁹ L. Winiarski, *William Morris*, Warszawa 1900, s. 51.

²⁰ J. Farnol, *The Amateur Gentleman*, dz. cyt., s. 12.

²¹ Tamże.

²² T. Carlyle, *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*, tłum. S. Wiśniowski, Warszawa 1882, s. 50.

Dlatego Barnabas – postulował Natty – jeśli naprawdę zamierza podjąć próbę odnalezienia się w szlachebnym towarzystwie, „musi się przede wszystkim ubrać zgodnie z modą” („he must first of all go dressed in the fashion”). Jeżeli jednak ubierze się tak elegancko, że lepiej nie można, i osiągnie inne cnoty, stając się

the most honourable man in the world – przestrzegał bokser światowiec kandydata do londyńskiej kariery – that wouldn't make you a gentleman. I tell you, Barnabas, if you went among'em and tried to be one of'em, – they'd find you out some day an' turn their gentlemanly backs on you²³.

Zarówno ojciec Barnabasa, jak i jego przyjaciel uważają, że cenić trzeba przede wszystkim autentyczność, jeśli zaś ktoś chce zająć w świecie pozycję, do której nie jest predestynowany, to skaże się na ciągle wzorowanie się na innych. Będzie co najwyżej – jak przewiduje John Barty – amatorem. Barnabas zgadza się na tę ewentualność, w czym zaznacza się charakterystyczna dla niego spontaniczność, która pomimo sukcesów w towarzystwie i supremacji w stroju nie pozwoli mu osiągnąć pełnej kontroli ani nad swoim postępowaniem, ani tym bardziej nad jego efektami.

Tak oto bohater *Amatora-gentelmana* dokonuje wyboru między prostotą, szczerością, autentycznością – zyskującymi na przełomie XVIII i XIX wieku coraz większą wartość wraz z rosnącymi wpływami myśli Jeana-Jacques'a Rousseau – a wykwin-tem i sztucznością, reprezentowanymi w ówczesnej Anglii przez Georga Bryana Brummella, oddziałującego za pomocą siły osobistego przykładu i tworzonej wokół siebie legendy²⁴. Barnabas już wcześniej rozstrzygnął dylemat na korzyść wielkiego świata, ale w myśl znanej maksymy św. Augustyna ciągle wybierać musiał i bodaj w większości swoich decyzji siedł za autentycznymi odruchami serca.

O Brummellu Barnabas dowiaduje się na samym początku swej kariery, zanim jeszcze na dobre nie wyszedł z rodzinnej miejscowości. Spotkawszy Natty'ego Bella i zagadnąwszy go w stylu formalnym, w sposób świadczący wszelako o małej znajomości form: „I suppose [...] a man's clothes are very important in the fashionable world?”²⁵, otrzymał od byłego w świecie sportowca taką oto odpowiedź:

Important! They are the most importantest part of the fashionable world, lad. Now there's Mr. Brummell – him as they call the “Beau”, well, he ain't exactly a Lord Nelson nor yet a champion of England, he ain't never done nothing, good, bad or indifferent but he does know how to wear his clothes, consequently he's a very famous gentleman indeed [...]²⁶.

²³ Tamże (tłum.: „najczcigodniejszym człowiekiem na świecie, nie uczyni to z ciebie dżentelmena. Powiem ci, Barnabasi, że jeśli wejdiesz między nich i postarasz się być jednym z nich – to któregoś dnia zdemaskują cię i odwrócą się do ciebie swoimi dżentelmeńskimi plecami”).

²⁴ Zob. J.A. Barbey d'Aureville, *Du dandysme et de George Brummell*, Paris 1977.

²⁵ J. Farnol, *The Amateur Gentleman*, s. 13 (tłum.: „Przypuszczam [...], że ubranie jest bardzo ważne w eleganckim świecie”; w parafrazie Marka brzmi to tak: „Widać z tego, że ubranie jest najważniejszym szczegółem w życiu dżentelmena”, s. 27).

²⁶ Tamże (tłum.: „Ważne! Są najważniejszą częścią modnego świata, chłopcze. Teraz to pan Brummell – ten, którego nazywają «Beau», cóż, nie jest on w pełni lordem Nelsonem ani tym bardziej mistrzem Anglii,

Barnabas postanawia podążać za tym Ideałem, nawet jeśli nie dałby rady mu całkowicie sprostać. Z przekorą wobec wartości, wśród których wzrastał, a także z dzentelmenem-amatorem. Swobodę pod tym względem zapewnia mu olbrzymi spadek po stryju z Ameryki, opiewający na 700 tysięcy funtów, czyli więcej niż wynosiły długi księcia Walii, które musiał za niego spłacić brytyjski parlament. Władca ten zresztą podziwiał Brummella i wspierał go pożyczkami wydzielanymi z tego, co sam pożyczył. Także sam archidandys przywiązywał się do wygod, nie licząc się ze środkami na ich opłacanie. Wierzycieli traktował bez pardonu, za co przyszło mu w końcu, w odróżnieniu od monarchy, odpokutować. I tak królem pozorów był prawie ćwierćwiecze. W czasach Regencji – co Farnol opisał z pieczołowitością, ale zarazem i dystansem czyniącym z bohaterów powieści figury podatne na kaprysy losu – historia pisana wielką literą spleta się z historią mody, która otrzymuje więcej władzy niż we wcześniejszych epokach.

Angielscy dandysi – pisze François Boucher w swojej *Historii mody (w świecie zachodnim)* – skupieni wokół księcia regenta [...] oraz George’a Brummella wylansowali nowy styl w ubiorze męskim kładący nacisk na wyrafinowany i nieskazitelny krój. Angielscy krawcy szyli perfekcyjne, dopasowane w najdrobniejszych detalach ubrania. Strój każdego eleganta składał się z fraka z długimi połami w stonowanym kolorze, bardzo obcisłych spodni zapinanych u dołu w kostce na guziki oraz wysokiego kapelusza z bobrowego futra²⁷.

Brummell, kto wie, czy nie pierwszy celebryta w historii ludzkości, w dalszych częściach powieści Farnola pojawia się wśród innych elegantów jako „Brummell we własnej osobie”, jedyny taki, aż w końcu Barnabas – z pomocą swojego biegłego w sprawach stroju służącego – decyduje się na pokonanie tego dandysa nad dandysami na jego własnym polu. Służący bohatera mówi:

Mr. Brummell was highly esteemed for his loop and button at the ankle, sir, but I think our ribbon is better, and less conspicuous, that alone should case a sensation²⁸.

Wywołanie sensacji za pomocą środków niebudzących podejrzeń, ba, niełatwych do zauważenia, to jest dyskretnych, stanowi najwyższy cel dandyzmu. Dyskretna należy jeszcze do etosu dżentelmena, lecz sensacja już nie. Pierwzorzędną rolę odgrywa tu inwencja, która zasługuje na nazwę artystycznej, a także umiejętność

niegdy nic nie zrobił ani dobrego, ani złego, ani obojętnie jakiego, ale wie, jak nosić swoje ubrania, dzięki czemu jest naprawdę bardzo sławnym dżentelmenem [...]).

²⁷ F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, uzup. Y. Deslandes, tłum. P. Wrzosek, konsult. nauk., weryfikacja terminologii A. Sieradzka, Warszawa 2006, s. 328.

²⁸ J. Farnol, *The Amateur Gentleman*, dz. cyt., s. 342 (tłum.: „Pan Brummell był bardzo ceniony za swoją pętlę i guzik przy kostce, sir, ale myślę, że nasza wstążka jest lepsza i mniej rzucająca się w oczy, co samo w sobie powinno wywołać sensację”).

przekazania swojej wizji krawcom – biegłym, znakomitym, ale niedążącym samodzielnie do absolutnej doskonałości. Ta musi pozostać dziełem dandysa albo dżentelmena postanawiającego wznieść się na poziom arbitra elegancji. Tym bardziej nie można dopuścić do tego, by ubiór nosił na sobie piętno indywidualności krawca, a nie swojego właściciela. Inaczej, strój staje się „strojem krawca, podczas gdy ma być po prostu odzieniem dżentelmena”. Zamiast zlecić usługę, zaczyna się służyć usługodawcy. Nad modnym światem nieustannie wisi groźba, świetnie uchwycona przez autora poradnika *Wychowaniec dziewiętnastego wieku, czyli przepisy przystojności i dobrego tonu w życiu towarzyskim*, widziana tym wyraźniej, im dalej się od tego świata przebywa:

Człowiek rozsądny nie przywiązuje wagi do fraka ani do kapelusza, a jeżeli byś miał tę słabość, staraj się przynajmniej pokrywać ją, tak iżby jej w tobie nie spostrzegano. Uważaj, aby twoje suknie były zawsze czyste i przyzwoitego kroju [...]. Ale raz jeszcze powtarzam, niech krój ten nie uderza oka, aby nie myślano, że cię krawiec ubrał własnym kosztem na to, iżbyś po wszystkich ulicach pokazywał nowy krój fraka, tużurka, pantalonów, które on dla swoich widoków chce wprowadzić w modę²⁹.

Tak więc, by uniknąć ryzyka „bycia wymyślonym przez krawca przedmiotem”, należy do kwestii ubioru podejść wnikliwiej. Barnabas zauważa: „It would seem that dress can be a very profound subject”³⁰, a myśl tę podejmuje jego sługa i doradca, twierdząc, że sztuka ubierania się jest zarazem „szkołą życia”, którą pojął Brummell i dlatego „Londyn i cały modny świat legł u jego stóp”.

W dążeniu do świetności stroju, w pościgu za ideałem elegancji, dżentelmen-amator nie miałby szans na sukces, gdyby nie pomoc owego sługi, pierwszorzędnego krawca, znawcy arkanów mody i londyńskich stosunków. Jego wdzięczność Barnabas zaskarbił sobie, ratując go przypadkiem ze śmiertelnej opresji. Bohatera powieści ciągle spotykają nieprawdopodobne przygody i postaci wyrastające jakby spod ziemi: wędrowni księgarze, kaznodzieje, obieżyświaty i wydrwigrosze, zwichrowani moralnie arystokraci, piękne panny i zagadkowe karczmareczki. Nieoczekiwane awantury i nadzwyczajne zbiegi okoliczności odgrywają ważną rolę w fabule *Amatora-gentelmana* czerpiącego obficie z konwencji powieściowych poprzedzających wykrystalizowanie się realizmu. Utwór ten z powodzeniem można by nazwać *Przypadkami gentlemana-amatora*. Powieść obfituje w epizody awanturnicze – to cecha charakterystyczna pisarstwa Farnola – a do tego jeszcze nawiązuje do modelu sternowskiego, nie respektując reguł prawdopodobieństwa i ciągłości zdarzeń (tzn. tak to przedstawia się w oryginale, gdyż w tłumaczeniu nieciągłość mogłaby

²⁹ P.E. Leśniewski, *Wychowaniec dziewiętnastego wieku, czyli przepisy przystojności i dobrego tonu w życiu towarzyskim*, Warszawa 1843, s. 40.

³⁰ J. Farnol, *The Amateur Gentleman*, dz. cyt., s. 116 (tłum.: „Poniekąd okazuje się, że ubiór może być całkiem głęboką kwestią”).

wynikać z innych przyczyn). Tak więc jest to literatura popularna, ale bynajmniej nie ułatwiona. Pomimo epizodycznej struktury utworu, licznych naruszeń zasady przyczynowości, zmiany w zapatrywaniach i dążeniach bohatera dokonują się z dużą konsekwencją. Powieść nosi cechy powieści rozwojowej, edukacyjnej, jako że Barnabas dojrzewa do bycia dżentelmenem, a nawet próbuje zostać najpierwszym dandysem.

Postawę dżentelmena sankcjonowała starożytna idea kalokagatii i ona też wymagała od niego elegancji. Dobro w nim złożone powinno wyrażać się w pięknej postaci zewnętrznej. Skoro jednak piękno zapomniało o swym pochodzeniu i zaczęło służyć innym celom niż dobro – a tak dla własnej chwały i władzy zdawał się używać go dandy – trzeba było porzucić grę pozorów.

Strój, którego pierwszorzędного znaczenia Barnabas nie przyjmował w pełni do wiadomości, stał się z czasem jego bronią – tak ważną, jak odziedziczony po ojcu talent bokserski czy umiejętności jeździeckie. Okrycie wierzchnie uważał jednak za bardzo ważne dopełnienie cnót duchowych, tymczasem w wielkim świecie okazało się ono istotniejsze od zalet i zasług, kamuflując ludzką nikczemność. Zgodnie z *Mysłami o wychowaniu* Johna Locke’a miało ono też być wyrazem dążeń demokratycznych, a *de facto* stanowiło instrument panowania nad innymi. Dlatego w końcu, pod wpływem doświadczeń, spostrzeżeń, rozgoryczeń, co czyni zadość jeszcze jednemu schematowi fabularnemu – schematowi straconych złudzeń, Barnabas wyrasta z chęci bycia dżentelmenem. Bohater ostatecznie postanawia porzucić bezpieczny Londyn i wrócić na prowincję, w rodzinne pielesze. Tą swoją decyzją przyznaje rację polemiście Locke’a – Jean-Jacques’owi Rousseau³¹. Zostałszy świat prostych wartości dla skomplikowanego, pełnego intryg miasta, teraz obiera kierunek odwrotny – „od polis do natury”³². Zmierza tam, gdzie od stroju szlachcica ważniejsze jest szlachetne serce. Trudno powiedzieć, czy wraca do raju, ale na pewno odzienie nie będzie miało już dla niego wielkiego znaczenia. Dla zwolenników modelu społecznego uprzywilejowującego równość – to dobra wiadomość. Dla elitarystów, nadal zapatrzonych w ideał dżentelmena, opanowującego „anarchiczne popędy natury przez siły moralnego, społecznego i intelektualnego ładu, zawartego w skarbnicy kultury”³³ – to prawdziwy regres. To też kolejny dowód na niedojrzałość cywilizacyjną człowieka nowoczesnego, który nie czuje potrzeby hierarchizowania wartości, nie dostrzega piękna konwencji. Nigdy nie założy fraka, bo po co.

³¹ Zob. J. Lenne-Cornuez, *Where is modern man's place? Rousseau's critique of Locke's gentleman*, <https://tinyurl.com/2jf9kt9r> (dostęp: 19.04.2024).

³² Zob. R. Spaemann, *Rousseau – człowiek czy obywatel. Dylemat nowożytności*, tłum. J. Merecki, Warszawa 2011, rozdz. *Od polis do natury. Kontrowersje wokół pierwszej rozprawy Rousseau*.

³³ J. Bartyzel, *Elitaryzm* [hasło], [w:] *Słownik społeczny. Praca zbiorowa*, red. B. Szlachta i in., Kraków 2004, s. 234.

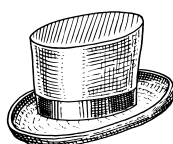
BIBLIOGRAFIA

- [b.a.], *Makarowa i Luziński*, „Gazeta Poranna” 1921, nr 5717, s. 4.
- Banach A., Banach E., *Słownik mody*, oprac. graf. P. Zembrzusi, Warszawa 1962.
- Barbey d'Aurevilly J.A., *Du dandysme et de George Brummell*, Paris 1977.
- Bartyzel J., *Elitaryzm* [hasło], [w:] *Słownik społeczny. Praca zbiorowa*, red. B. Szlachta i in., Kraków 2004, s. 234.
- Baudelaire Ch., *Malarz życia współczesnego*, [w:] tegoż, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wyb., ukł. J. Guze, wstęp J. Starzyński, red. nauk. W. Jaworska, współudział M. Liczbińska, E. Żyłko, Wrocław 1961, s. 309–346.
- Boucher F., *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, uzup. Y. Deslandes, tłum. P. Wrzosek, konsult. nauk., weryfikacja terminologii A. Sieradzka, Warszawa 2006.
- Bryan P., *Farnol. The Man Who Wrote Best-Sellers. From the leafy bayways of Kent via Hell's Kitchen, Jeffery Farnol became one of the world's most acclaimed authors*, Bloomington 2002.
- Bryan P., *Jeffery Farnol: A Teller of Tales*, bm. [Gifford Edition] 2008.
- Carlyle T., *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*, tłum. S. Wiśniowski, Warszawa 1882.
- Cottegnies L., *Dying in Art in Shakespeare's „Hamlet”*, „Cynos. In Press” 2022, 38, <https://tinyurl.com/bdcwkxsp> (dostęp: 05.04.2024).
- Erbe G., *Dandys nowoczesny*, tłum. M. Komosa, K. Kończal, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 299–316.
- Faircloth K., *The Regency Romance: How Jane Austen (Kinda) Created a New Subgenre*, <https://tinyurl.com/4m5c3dnm> (dostęp: 19.04.2024).
- Farnol J., *Amator-gentelman. Powieść*, z oryginału angielskiego tłum. M. Mark, Lwów [1934].
- Farnol J., *Kaprys milionerki*, tłum. A. Kaniewski, Lwów [ok. 1920].
- Farnol J., *The Amateur Gentleman*, Toronto b.r.
- Hamlin H., *Shakespeare's Variations on Themes from Genesis 1–3*, [w:] tegoż, *The Bible in Shakespeare*, Oxford 2013, <https://tiny.pl/6pgxhf9r> (dostęp: 8.04.2024).
- K., *Bezkarci mordercy*, „Kurier Poranny” 1937, nr 231, s. 8.
- Lenne-Cornuez J., *Where is modern man's place? Rousseau's critique of Locke's gentleman*, <https://tinyurl.com/2jf9kt9r> (dostęp: 19.04.2024).
- Leśniewski P.E., *Wychowaniec dziewiętnastego wieku, czyli przepisy przystojności i dobrego tonu w życiu towarzyskim*, Warszawa 1843.
- Mankiller [W. Pearl], *The Reader's Companion to U.S. Women's History*, Boston 1998.
- Shakespeare W., *Hamlet. Prince of Denmark*, ed., transl., intr., notes, supplements by W. Matlakowski, Kraków 1894.
- Spaemann R., *Rousseau – człowiek czy obywatel. Dylemat nowożytności*, tłum. J. Merecki, Warszawa 2011.
- Szydłowska M., *Gwiazdy i meteory lwowskiego Ula*, [w:] *Kabaret – poważna sprawa*, red. D. Fox, J. Mikołajczyk, Katowice 2015, s. 38–49.
- Uniłowski K., *Dżentelmen i plebejusz. Słowo na otwarcie konferencji poświęconej twórczości Witolda Gombrowicza*, „Śląskie studia polonistyczne” 2018, nr 2, s. 267–275.
- Winiarski L., *William Morris*, Warszawa 1900.

Słowa kluczowe: arystokratyzm, dandys, demokratyzm, gentleman, moda, przywilej, równość, wygnanie z raju

NOTA O AUTORZE

Radosław Okulicz-Kozaryn, pracownik Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Instytutu Filologii Polskiej UAM i współpracownik Zakładu Bałtologii, w latach 1995–1997 wykładowca w Katedrze Filologii Polskiej Uniwersytetu Wileńskiego, profesor. Autor książek: *Mała historia dandyzmu* (1995), *Żagary* (1997), *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty* (2004), *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski* (2007; przekład litewski 2009), *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce* (2013), *Tropami Bractwa Wielkiego Dzwonu. Szkice o literaturze przełomu XIX i XX wieku* (2020; z Małgorzatą Okulicz-Kozaryn), współredaktor zbiorów *Kresy-dekonstrukcja* (2005), *Ostać się wobec chaosu. Prace ofiarowane Profesorowi Tomaszowi Lewandowskiemu* (2013), *Wskrzesić choćby chwilę... Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą* (2017), *Oddźwięki–odbicia–odcienie. Wiek XIX wobec sztuk* (2020), *Wykrzesać pokrewieństwo burzy. Drogi Jana Kasprowicza do wielkości* (2021); scenarzysta cykli filmowych *Żagary* (1996) oraz *Futuryści, formiści, Nowa Sztuka* (1999, z Wiesławem Ratajczakiem); wydawca wierszy Aleksandra Szczęsnego (2000, w Bibliotece Poezji Młodej Polski), Wojciecha Kowalczyka (2018, w serii Poezja i Proza Poznańskich Polonistów), ineditów i zapomnianych pism Romana Jaworskiego (1995, w „Archiwum Literackim”, t. 28), *Korespondencji Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa* (t. 1 – 2019, t. 2 – 2024; współpraca: Nijolė Adomavičienė, Petras Kimbrys) i dwóch antologii: *Czasy wytrwale poetyckie. Wiersze z prasy lat 1864–1894* (2017, online: <https://pnamc.ehum.psnc.pl/pnamc/p/antologia.html>), *Estetyka „zdrowego rozsądku”?* (2020, z Tadeuszem Budrewiczem); w latach 2012–2017 kierował międzyuczelnianymi badaniami *Poezja na marginesie cywilizacji. Degradacja i odrodzenie twórczości poetyckiej w latach 1864–1894*; redaktor serii Poezja i Proza Poznańskich Polonistów, w której ukazały się ostatnio tomiki *Zwierzęta nocy* Bogusławy Latawiec i *wszystko* Krzysztofa Między.



Małgorzata Okulicz-Kozaryn

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-6315-0693

Z inspiracji „Bluszczu”. *Godzina pąsowej róży* Marii Krüger

Powieść Marii Krüger *Godzina pąsowej róży* powstała blisko sto lat po założeniu w Warszawie tygodnika „Bluszcz”. Pierwszy numer ilustrowanego periodyku dla pań ukazał się jesienią 1865 roku. Pismo reprezentowało umiarkowanie nowoczesne poglądy społeczne, a jednocześnie żywiło szacunek dla tradycji, zajmowało się głównie sprawami kobiet, ale sprawy te widziało w szerokiej perspektywie zjawisk swojej współczesności¹. Tym razem istotniejsza jest jego zawartość związana z modą – „Bluszcz” w połowie stanowił żurnal mód, przedrukowywał drzeworyty z lipskiego „Der Bazar”. *Godzina pąsowej róży* pierwsze wydanie miała w roku 1960 i w tym samym czasie osadzona została akcja tej poczytnej kiedyś powieści dla młodzieży. Jej bohaterka, Anda (czyli Anna Danuta), to czternastolatka w 1960 roku, urodzona zatem tuż po wojnie, dziewczyna marząca o karierze sportowej, zainteresowana przede wszystkim treningiem pływackim. Od pierwszej sceny wykazuje jednak zdecydowane przekonania na temat stroju, a jej ideałem jest „czarna suknia [...] diabelnie obcisła, plecy gołe”. Wyrazistość zaostrzają dodatki: „czarna suknia, czerwone pantofle i czerwone rękawiczki” (5)². Przecistawia ten zestaw pragnieniu swojej przyjaciółki Teresy, która chciałaby założyć rękawiczki różowe z niebieską sukienką. Anda recenzuje ten pomysł surowo: „cukierkowa ohyda” (5).

¹ Na temat wczesnej działalności tygodnika zob. np. K. Kamińska, *Kwestia kobieca na łamach „Bluszczu” (1865–1885)*, „Prace Polonistyczne” 1978, t. 34, s. 105–131; J. Franke, *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1999; Z. Sokół, *Z badań nad polską prasą kobiecą w latach 1818–1939*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1983, z. 3, s. 5–12; M. Berkan-Jabłońska, *Twórczość poetycka kobiet na łamach polskich pism kobiecych i rodzinnych lat 1865–1870*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2017, R. 10, nr 52, s. 59–76; R. Bednarz-Grzybek, *Kwestia kobieca. Rodzina – wychowanie – edukacja. Bibliografia adnotowana zawartości czasopisma „Bluszcz” (wybór za lata 1865–1905)*, Lublin 2016.

² Cytaty z powieści wg edycji: M. Krüger, *Godzina pąsowej róży*, Warszawa 1976. W nawiasie podaję numer strony.

Dziewczęta w drodze ze szkoły specjalnie zatrzymały się przed wystawą sklepową przy Marszałkowskiej, by obejrzeć rękawiczki. Anda wydaje się osobą o silnym charakterze. Po jej powrocie do domu czytelnik śledzi gorączkowe przygotowania do wyjścia na basen, w ramach których przymierza nowe popielate spodnie, stanowiące w jej oczach cenny nabytek: „Są nie tylko przepiękne, ale i doskonale dopasowane, są zgrabne, a przecież pozwalają na swobodę ruchów. Nigdzie nic nie uwiera i nie ciągnie się. Śliczne są te modne nogawki” (14). Spodnie stanowią dzieło „zanego pana Rybki” (14), cała natomiast garderoba bohaterki, jak można sądzić, skompletowana została dość starannie. Rodzina żyje na stosunkowo wysokim, jak na realia PRL, poziomie – mama jest lekarką, ojciec inżynierem, a opis życia domowego wskazuje na względną zamożność, ale i nowoczesny styl, jakiemu hołdują państwo Szemiotowie. Nie brakuje jednak w tym domu pamiątek przeszłości. Pomysł fabularny utworu opiera się na podróży w czasie, odbytej mimowolnie za sprawą starego porcelanowego zegara w kwiatki i fotografii jego niegdysiejszej właścicielki.

Na staroświeckiej, spłowiałej fotografii cioteczna babka Eleonora stoi w zadumie, wsparta o kolumnę, a w prawej ręce trzyma różę. Swoją drogą ubrana jest dziwacznie! Uczesanie w loki – okropnie dużo jest tych loków. A kapeluszek? – Cudeńko. I kwiatki, i wstążki, i pióra. Suknia też jest fantastyczna, spódnica długa, z ogonem. A tam, gdzie człowiek ma pośladki, spódnica upięta jest okropnie suto. Do tego wcięty żakiecik. Też istne cudactwo! A wszystko to marszczone, podpinane, pełne kokardek i falbanek. Właściwie można by powiedzieć, że ta cioteczna babka jest niebrzydka (15).

Właśnie podczas przymierzania spodni i na skutek zbyt zamaszystego ruchu nogą zostaje stłuczona szybka na fotografii, a kropla krwi ze skaleczonego palca spada na różę, ożywiając jej pąsową barwę i wywołując fantastyczny ciąg wydarzeń. W celu usprawiedliwienia planowanego wyjścia na basen Anda cofa wskazówki starego zegara i przenosi się – wbrew własnym rachubom – o osiemdziesiąt lat wstecz, do roku 1880. Pomysł podróży w czasie sama powieściopisarka wyjaśniła w wywiadzie udzielonym redakcji „Płomyka” w roku 1973, kiedy powieść miała już siedem wydań i nagrodzoną na festiwalu w Wenecji ekranizację:

- Bardzo lubiłam słuchać opowiadań mojej matki o jej młodości i młodości babki. W naszym domu, dopóki go nie zniszczyła wojna, było sporo starych, zabawnych drobiazgów: jakiś dzbanuszek, kubeczek, porcelanowe figurki. Z każdym z nich związana była jakaś historia. Był też stary kufer, w którym przechowały się części garderoby – balowy pantofelek, suknia ślubna, wachlarz, koronkowy kołnierz itp. Zawsze ogromnie mnie to fascynowało. Już jako zupełnie dorosła osoba przeglądałam kiedyś stare numery ilustrowanego pisma dla kobiet, które nazywało się „Bluszcz”. Było to pismo z dobrymi radami dla pań i panien. Uświadomiłam sobie wtedy, jak wielka przepaść istnieje między rokiem 1880 a naszymi czasami, a szczególnie, jak inaczej wyglądało życie dziewczyny w tamtych latach.
- Czy zdaniem Pani jest to zmiana na plus, czy na minus? [zapytała w imieniu „Płomyka” Kalina Gawęcka-Bisko, a blisko siedemdziesięcioletnia wówczas Maria Krüger odpowiedziała: – dop. M.O.-K.]
- Dzisiejsze dziewczęta mają nieporównanie więcej swobody, ich życie jest prostsze, w pewnym sensie łatwiejsze, ponieważ nie krępują ich dziesiątki zakazów i nakazów. Ale przecież tamta

epoka miała swój wdzięk. Świat krył przed dziewczętami więcej tajemnic, a tajemnice mają w sobie coś romantycznego³.

Poza wzmianką o „Bluszczu” można zauważyć w wypowiedzi pisarki szczególnie ton wspomnień z dzieciństwa, w których świat rzeczy, zwłaszcza pamiątek z dawnych czasów, akcesoriów z epoki babcinej, silnie działał na wyobraźnię, później pogłębianą jeszcze historyczną refleksją i doświadczeniem. Warto nadmienić, że i w innych utworach autorki tego typu obiekty przykuwają uwagę, potrafią cieszyć, a nawet pocieszyć. Tak na przykład w późniejszej *Brygidzie* (1970), opowiadającej o przeżyciach wojennych, bohaterka celebrytuje chwile z udziałem ulubionych drobiazgów, np. filiżanki – na przekór okropnościom świata rzeczywistego. Przedmioty odgrywają tu rolę ocalającą, metaforyzują marzenie o życiu, uczestniczą w pochwie istnienia. Warto o tym pamiętać, przystępując do lektury *Godziny pąsowej róży*.

Z „Bluszczem” powieść łączy się nie tylko w porządku genezy – ta okoliczność należy do faktów najbardziej znanych. Można również mówić o związku rodzinnym, gdyż ojciec Marii Krüger, Edmund, debiutował na łamach tego pisma jako siedemnastolatek, publikując nowele i opowiadania⁴. Literat, znany głównie jako Edmund Jezierski (1881–1935), autor szeregu prac historycznych, powieści opowiadających o I wojnie światowej, w dwudziestoleciu międzywojennym zdobył sławę jednego z „najpoczytniejszych autorów książek dla młodzieży, zwłaszcza o tematyce fantastyczno-naukowej”⁵, jak np. *Władca przestworzy* (1911), *Ludzie elektryczni* (1912), *Cuda wyspy tajemniczej* (1912). Protagonisci tych utworów „kierują się idealnym, nieco rycerskim, romantycznym kodeksem honorowym”⁶, a pewna elegancja często określa również ich wygląd i otoczenie. Ojciec pisarki, by zamknąć tę biograficzną dygresję, wydał także kilka antykomunistycznych broszur i powieści o cechach antyutopii, wśród nich *Prawdę o Sowietach* (1927) i – w odpowiedzi na *Pałę Paryż* Brunona Jasieńskiego – *Pałę Moskwę* (1930).

Istotniejszy może, a na pewno całkowicie jawny związek z „Bluszczem” polega na wprowadzeniu na karty powieści – w efektownym epizodzie – postaci Marii Ilnickiej, wieloletniej redaktorki tygodnika, pełniącej tę funkcję od początku jego istnienia. Ilnicka, przypomnijmy, była poetką i tłumaczką, zajmowała się krytyką literacką, a w czasie powstania styczniowego była archiwariuszką Rządu Narodowego. Podczas lekcji gimnastyki na pensji dla młodych panien, w której uczestniczy bohaterka *Godziny pąsowej róży*, pojawiają się „niezwykli goście”, jak oznajmia właścicielka pensji, „pan doktor Wroński i pani Ilnicka z redakcji

³ K. Gawęcka-Bisko, *Z wizytą u Marii Krüger*, „Płomyk” 1973, nr 4, s. 102.

⁴ K. Kuliczowska, *Krüger Edmund*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, Kozłowska Zofia – Kubacki Stanisław, kom. red. B. Leśnodorski i in., współpr. W. Armon i in., Wrocław 1990, s. 449–450.

⁵ A. Niewiadowski, *Krüger Edmund*, „Fantastyka” 1986, nr 4, s. 56.

⁶ Tamże.

poczytnego pisma «Bluszcz» [którzy – dop. M.O.-K.] chcieli zapoznać się z przebiegiem ćwiczeń gimnastycznych i postępami uczennic” (74). Scena jest kulminacją perypetii szkolnych Andy, ale przede wszystkim jest to jedna z trzech (środkowa) prób pozbycia się gorsetu, stanowiącego oczywiście najbardziej doskwierającym element garderoby bohaterki przeniesionej z 1960 w 1880 rok. Natychmiast po znalezieniu się w dawnej Warszawie usiłuje ona odzyskać swobodę ruchów, zdejmując gorset w karecie, którą jedzie z ciotką Eleonorą, i wyrzucając go po prostu na ulicę, nieskutecznie, jak się wkrótce okazuje. Podczas lekcji gimnastyki dziewczyna postanawia „pokazać im”, to jest koleżankom, nauczycielkom oraz wspomnianym gościom, „co to jest gimnastyka”, i „przeniesiona w osiemdziesiąte lata [XIX wieku – dop. M.O.-K.] kandydatka na mistrzynię świata w pływaniu” (74), potajemnie zdjęwszy uprzednio gorset, wykonuje szereg ćwiczeń, doprowadzając kilka osób do omdlenia. W konsekwencji zostaje odesłana do domu w trybie natychmiastowym i prawdopodobnie zawieszona w prawach uczennicy. Do próby trzeciej dojdzie później, na plaży, gdzie, podobnie jak w szkole, bohaterka zapraśnie aktywniejszego ruchu w morskich wodach. Andy z pewnością nie zadowolilyby formułowane w *Przeglądach mód* „Bluszczu”, często piórem Lucyny Ćwierczakiewiczowej, wyrazy troski o zdrowie i wygodę oraz estetyczną i praktyczną satysfakcję użytkowniczek gorsetów⁷.

W feministycznej interpretacji powieści gorset nabiera znaczeń ideowych. Karolina Jędrzych, autorka monografii *Portret dziewczynki, dziewczyny i kobiety w powieściach Marii Krüger*⁸, a wcześniej artykułu *Przebranie czy ubranie? „Godzina pąsowej róży” jako powieść o ciuchach*, pisze:

Strój, „ciuchy” – jednocześnie interesujące (czytelnika) i krępujące (bohaterkę), stają się w *Godziny pąsowej róży* głównym wyróżnikiem epoki, reprezentującym ją w całości oraz w szczegółach, takich jak stosunek do dziewczyny i kobiety – do swobody jej ruchów i myśli, krępowanego gorsetem ciała i krępowanego konwenansem zachowania⁹.

Badaczka powołuje się przy tej okazji m.in. na popularną pracę Agnieszki Lisak *Miłość, kobiety i małżeństwo w XIX wieku*, której autorka stwierdza: „Kiedys gorset

⁷ O roli gorsetu w modzie XIX wieku – zob. Ł. Grzejszczak, „Być dobrze zasznurowaną”. *Gorset w modzie damskiej, czyli o reinterpretacji przeszłości*, „Techna. Seria nowa” 2021, nr 7, s. 91–106.

⁸ K. Jędrzych, *Portret dziewczynki, dziewczyny i kobiety w powieściach Marii Krüger*, Katowice 2017. Autorka zaznacza we wstępie, iż inspirowała się krytyką feministyczną, a także genderową, najsilniej podkreślając swą fascynację pracą Krystyny Kłosińskiej *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999. Monografia Jędrzych nie zaspokoila w pełni radykalniejszych oczekiwań spod znaku wspomnianych orientacji badawczych, zob. recenzja Katarzyny Slany, *Pisanie o kobiecie a „pisanie kobiety” w twórczości Marii Krüger*, „Dzieciństwo. Literatura i kultura” 2019, nr 1, s. 248–258.

⁹ K. Jędrzych, *Przebranie czy ubranie? „Godzina pąsowej róży” jako powieść o ciuchach*, [w:] *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2013, s. 239.

był tylko wstydliwą częścią damskiego stroju. Dziś z powodzeniem możemy go uznać za symbol kobiet omawianej epoki¹⁰. Monografistka twórczości Krüger konkluduje:

W *Godzinie pąsowej róży* dziewczyna jest jednak bardzo osobliwym Kopciuszkiem – królowną *à rebours* – dąży przecież do tego, by suknie do ziemi i kapelusze z przybraniem zamienić na szarą spódnicę bądź *szalowe portki*. Tylko wygodne ubranie, uwolnione z gorsetu ciała będzie poddawać się woli osoby je posiadającej, nie zaś woli społeczeństwa¹¹.

Przygód Andy w XIX wieku nie sposób jednak sprowadzić do walki z opresją społeczną, symbolizowaną przez gorset. Indywidualizm, jakim naznaczona została ta kreacja, nie predestynuje jej w ogóle do roli egzemplum potwierdzającego tezę emancypacyjną. Dziewczyna zachowuje się jak osoba niezawisła, raczej korzystająca ze swojej wolności niż o nią walcząca, mimo młodego wieku bardzo samodzielna w oglądzie rzeczywistości. Gorset zdecydowanie jest najbardziej nieakceptowalnym składnikiem świata, w jakim niechcący znalazła się bohaterka. Staje się głównym motywem odrzucenia tego świata, jednakże odrzucenia wcale nie tak jednoznacznego. Gorset uwiera i ogranicza swobodę ruchów młodziutkiej sportsmenki, ale stroje z roku 1880 wywołują odczucia i wrażenia bardzo rozmaite: od zdziwienia graniczącego z niedowierzaniem, przez rozbawienie, po podziw i zachwyt. Wiek bohaterki i jej sportowy talent służą tu oczywiście pogłębieniu tego efektu obcości. Kilka przykładów:

– Więc to się nazywa rotunda? – zdziwiła się Anda. – Myślałam, że rotunda to jest zupełnie co innego (21).

Przechodnie byli ubrani dziwnie. Mężczyźni w wysokich kapeluszach podobnych do saganków lub w cylindrach. Okrycia mieli krótkie, a spodnie o wąskich, nieomal obcisłych nogawkach. Kobiety przechadzały się w długich i sutych sukniach, zręcznie unosiły fałdy spódnic w ten sposób, że ukazywały brzegi falbaniastych hasek. Nosiły też zabawne, krótkie pelerynki i ogromne kapelusze. Ale jakie! Były to kapelusze-ogrody, kapelusze-torty, kapelusze-zwierzyńce. Tyle na nich było kwiatów, wstążek, piór, owoców, a nieraz i małych, wypchanych ptaszków. Anda wpa-trywała się w ten widok z zachwytem, tak się jej wydał zabawny. Ale co to jest właściwie? Jakaś dekoracja? Jakaś scena z filmu? Ależ to wszystko wygląda jak prawdziwe (41).

– Koszulka? – sztydzi Anda – to ma być koszulka? Chyba nocna i to ze szpitala dla niezamożnych położnic. – Zapomina o tym, że przecież obiecywała sobie niczemu już się nie dziwić. [...] A to co? Co to za kaftan? (46)

– Jaki kompres, jaki kompres? – wtrąciła zniecierpliwiona Genowefcia. – Co też nasza panienska Anusia dzisiaj nie nawydziała! Zupełnie jakby nigdy tiurniury nie widziała!

– Czego? [...]

– Każda elegancka i modna osoba musi nosić tiurniurę! – oburzyła się teraz z kolei Ewita (52).

¹⁰ A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 36, cyt. za: K. Jędrych, *Przebranie czy ubranie?...*, s. 239.

¹¹ Tamże, s. 239–240.

Anda z przykrością szybko odkryła, że tylko ona odczuwa dyskomfort i irytację z powodu obowiązujących w 1880 roku kanonów mody; z perspektywy nastolatki z 1960 roku uważa ją za absurdalną i barbarzyńską. Z drugiej jednak strony i jej zdarzają się chwile autentycznego zachwyty, np. kiedy widzi przejeżdżającą powozem kobietę:

Dama miała na sobie wspaniałą suknię w odcieniu szarobłękitnym, przybraną suto falbanami. Na głowie damy spoczywał kapelusz niesłychanych rozmiarów, również popielatobłękitny, ozdobiony większą ilością aksamitnych kokard i strusich piór (59).

Przekonuje ją także ślubna kreacja siostry:

Wianek bardzo jej się podobał. Zrobiony był z woskowych kwiatków pomarańczowych i Ewicie było w nim, trzeba przyznać, bardzo do twarzy. Zwłaszcza, że od wianuszka spadał aż na podłogę welon z cieniutkiej, pięknej koronki (154).

Również jej własny strój drużny zyskał w oczach Andy duże uznanie, podobnie jak uzupełniający go bukiet kwiatów:

Były nie tylko ładne, ale nawet bardzo ładne. Bładoróżowe, dobrane do sukni. I też ułożone w zabawny, płaski jak tort bukiet. Przynajmniej dostałam przyzwoite kwiaty – pomyślała Anda – jednak ta epoka ma czasem swoje dobre strony. [...] A suknię mam taką śliczną jak na scenie. Nie, więc chwilami jest zupełnie przyjemnie, naprawdę. Tylko wcale przy tym nie jestem pewna, czy chciałabym, żeby to trwało już na zawsze. Wolałabym mieć pewność, że w każdej chwili mogę wrócić do czasów Rakowieckiej i wtedy cała ta historia bawiłaby mnie o wiele bardziej (156).

Wielokrotnie narracja powieści korzysta ze skojarzeń teatralnych czy filmowych bohaterki, która, jak już wspomniano, ma dość wyrobiony zmysł estetyczny, i stąd też może jej sytuowanie się na pozycji widza spektaklu. Wyeksponowany został także krytycyzm dziewczyny w ocenie rówieśnic. Nie tylko ostro wyśmiewa gust swej koleżanki Teresy, prawdziwy popis zdolności ironicznych daje w ocenie kuzynki przybyłej na wesele:

Anda po przyjrzeniu się, z trudem poznała w obcym czupiradle swą daleką i nawet w 1960 roku mało kochaną kuzynkę Werę. [...] Zawsze była okropnie przesadna – kiedy czesano się w końskie ogony, ona nosiła ogon związany na samiuteńkim czubku głowy, tak że wyglądała jak cebula, ponieważ miała przy tym jasnorude włosy. Kiedy nosiło się nieco krótsze sukienki – ona nosiła najkrótsze, kiedy nosiło się szpilki – Wera miała tak wysokie, że niemal nie sięgała czubkami pantofli do ziemi. I teraz też wyglądała niezwykle. Miała na sobie pomarańczową suknię przyozdobioną zielonymi kokardami i tu i ówdzie przypiętymi gronami zielonych winogron, oczywiście sztucznych. Jej rudawe kosmyki nastroszone niczym zburzone gniazdo i pozakręcane w grajcarki poprzeplatane były ogromną ilością aksamitek (151).

W obu epokach, w jakich się poruszała, Anda gustowała w oszczędnym dozowaniu efektów, prostych fryzurach, raczej stonowanej kolorystyce. Zamiast loków na ślub siostry w *belle époque* wybrała uplecioną koronę¹², podobały jej się szarości i odcienie niebieskiego, choć na tym tle – jak pamiętamy – pojawiło się marzenie, powiedzmy, nieco ekstrawaganckie jak na czternastolatkę z 1960 roku – czarna sukienka z czerwonymi rękawiczkami i takimiż pantoflami. Z dzisiejszej perspektywy jest to marzenie stylistycznie bardzo umiarkowane, a może nawet konserwatywne... Ten uchwytny osobisty styl bohaterki dałoby się w gruncie rzeczy osadzić w filozofii ubioru rozwijanej w „Bluszczu”, który nie tylko w części stanowił żurnal mód, ale od czasu do czasu formułował rozmaite refleksje dotyczące tego, co się nosi. Już w 1866 roku Maria Ilnicka w artykule *Strój* rozważała sprawę z ekonomicznej, a przede wszystkim etycznej perspektywy, polemizując z teorią o stymulującej funkcji zbytku, ale też nie zapominając o potrzebie piękna:

Strój i ubiór to święto i dzień powszedni: im świętowanie więcej miejsca w życiu zabiera, tym więcej odzież, będąca już w pewnych warstwach towarzyskich ubiorem, w strój przechodzi, tym więcej wymogami swymi zasobów pochłania i wartości spotrzebowywa, aż z wolna zubożyć nas może o cały majątek człowieka – o myśl poważną, o pracowitość użyteczną i tę na koniec rozsądną godność ducha ludzkiego, jaka w laleczce koniecznie zabita być musi. [...] Tylko w garderobie teatralnej można wygodnie suknię królowej i pasterki na jednym gwoździu zawieszać, biorąc na przemian, jaką sztukę grać wypadnie¹³.

Anda, która w polemicznym zapale przytacza w jednym z początkowych rozdziałów maksymę, iż nie suknia zdoła ozdobić człowieka, i która często posługuje się racjonalnymi argumentami przeciwko modzie schyłku wieku, zapewne nie była typem „laleczki”. Świat mody miał i dla niej dwa wymiary: codzienny, godzący urodę z funkcjonalnością, oraz wyjątkowy, związany z estetycznymi upodobaniami i ekspresją siebie.

Kolejna redaktorka „Bluszczu”, Józefa Bąkowska, poetka używająca pseudonimu Szczesna, w 1902 roku na łamach tygodnika opublikowała obszerny szkic *Sztuka i ubranie kobiece*, w którym analizowała tendencje w malarstwie jako odzwierciedlenie zmieniającej się przez stulecia mody, ze szczególnym uwzględnieniem jej meandrów dziewiętnastowiecznych. Właśnie w powiązaniu z twórczością artystyczną próbowała określić rolę indywidualizmu i silnej osobowości w rozwoju mody:

Bo suknia, wychodząca z owych tajemniczych laboratoriów, jakimi są pracownie wielkich krawców, jest często istotnym dziełem sztuki, tak jak oni, królowie mody, są nieraz natchnionymi artysta-

¹² Przyklasnęłaby temu Eliza Orzeszkowa (notabene pozostająca w chłodnej relacji z redaktorką „Bluszczu” Marią Ilnicką), która od pierwszych swych powieści pozytywne bohaterki prezentowała w takich właśnie prostych uczesaniach, w przeciwieństwie do anachronicznych, umysłowo i moralnie nieprzekonujących dziewcząt i pań w wymyślnych „koafiurach”.

¹³ M. Ilnicka, *Strój*, „Bluszcz” 1866, nr 59, s. 77.

mi. [...] piękna suknia na pięknej osobie spływa z nią w jedno wrażenie, zlewając dwa wrażenia w jedno, daje nam ogólne odczucie piękna [...]. Moda jest sztuką żywą, kwitnącą na powierzchni społeczeństw współczesnych i trudno nawet określić, jak powstaje ona i jak się rozwija¹⁴.

Godzina pąsowej róży, powieść o ciuchach, jak ją już nazwano, jest zabawną projekcją szoku, jakiego mogłaby doznać nowoczesna dziewczyna przeniesiona w czasy gorsetów, tiurniur i mantylek. Oczywiście, także szoku w zderzeniu z wszelkimi rodzinnymi i społecznymi oczekiwaniami wobec młodej panienki, „młodego dziewczęcia” z dobrego domu w 1880 roku – nie należy przeoczyć, iż Maria Krüger na szeroką skalę eksploruje zasoby ówczesnej polszczyzny, wzbogaca nimi dialogi, może także czerpiąc materiał z „Bluszczu”. Nie jest to zapewne wyłącznie utwór o buncie, o zmaganiach z uwierającym gorsetem. Fabularnie atrakcyjna przebieżanka w findesieciowych dekoracjach staje się wyjątkową okazją do zweryfikowania rozmaitych relacji, przeniesionych w realia sprzed osiemdziesięciu lat. Koleżanki, kuzynostwo, nauczyciele, znajomi i przyjaciele domu odnajdują się tam inni, a jednak tacy sami. Szczególnie osoby najbliższe:

Chociaż tak dziwnie ubrani i tak zabawnie przemawiający – przecież to są ci sami, zawsze najlepší, jedyni na świecie tatko i mama. [...] A więc mama w ślicznej sukni koloru bzu. Szkoda, że mama chociaż trochę nie pomalowała warg. Ale nie wiadomo czemu nie można nawet o tym wspomnieć. [...] Ale to nie jest najważniejsze. Mama patrzy teraz na Andę i uśmiecha się do niej. Dzięki Bogu – już wszystko dobrze (85).

Świat zaludniony postaciami „jakby wyciętymi ze starych żurnali” (43) wyrasta z gestu afirmacji, z upodobania do życia w jego rozmaitych historycznych odsłonach. Akcesoria mody są tu owego upodobania emanacją.

BIBLIOGRAFIA

- Krüger M., *Godzina pąsowej róży*, Warszawa 1976.
- Bednarz-Grzybek R., *Kwestia kobieca. Rodzina – wychowanie – edukacja. Bibliografia adnotowana zawartości czasopisma „Bluszczy” (wybór za lata 1865–1905)*, Lublin 2016.
- Berkan-Jabłońska M., *Twórczość poetycka kobiet na łamach polskich pism kobiecych i rodzinnych lat 1865–1870*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2017, R. 10, nr 52, s. 59–76.
- Franke J., *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1999.
- Gawęcka-Bisko K., *Z wizytą u Marii Krüger*, „Płomyk” 1973, nr 4, s. 102–103.
- Grzejszczak Ł., „Być dobrze zasznurowaną”. *Gorset w modzie damskiej, czyli o reinterpretacji przeszłości*, „Techné. Seria nowa” 2021, nr 7, s. 91–106.
- Ilnicka M., *Strój*, „Bluszczy” 1866, nr 59, s. 77–78; nr 61, s. 85–86.
- Jędrzych K., *Portret dziewczynki, dziewczyny i kobiety w powieściach Marii Krüger*, Katowice 2017.

¹⁴ S. [J. Jaxa-Bąkowska], *Sztuka i ubranie kobiece*, „Bluszczy” 1902, nr 45, s. 536.

- Jędrych K., *Przebranie czy ubranie? „Godzina pąsowej róży” jako powieść o ciuchach*, [w:] *Nowe opisanie świata. Literatura dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2013, s. 229–241.
- Kamińska K., *Kwestia kobieca na łamach „Bluszczu” (1865–1885)*, „Prace Polonistyczne” 1978, t. 34, s. 105–131.
- Kłosińska K., *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.
- Kulczkowska K., Krüger Edmund, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, Kozłowska Zofia – Kubacki Stanisław, kom. red. B. Leśnodorski i in., współpr. W. Armon i in., Wrocław 1990, s. 449–450.
- Lisak A., *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.
- Niewiadowski A., Krüger Edmund, „Fantastyka” 1986, nr 4, s. 56–57.
- S. [J. Jaxa-Bąkowska], *Sztuka i ubranie kobiece*, „Bluszcz” 1902, nr 45, s. 536; nr 46, s. 547–549.
- Slany K., *Pisanie o kobiecie a „pisanie kobiety” w twórczości Marii Krüger*, „Dzieciństwo. Literatura i kultura” 2019, nr 1, s. 248–258.
- Sokol Z., *Z badań nad polską prasą kobiecą w latach 1818–1939*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1983, z. 3, s. 5–12.

STRESZCZENIE

Powieść Marii Krüger *Godzina pąsowej róży* (1960), adresowana do młodego czytelnika, a raczej młodej czytelniczki, przedstawia przygody czternastoletniej dziewczyny, która niespodziewanie przenosi się w przeszłość. Zafascynowana sportem, przyzwyczajona do nowoczesnego stylu życia nastolatka doznaje szoku, kiedy zamiast w Warszawie 1960 roku, znajdzie się w tym samym miejscu, ale w roku 1880. Podróż w czasie staje się okazją do porównania współczesności bohaterki z czasami jej ciotecznej prababki (współsprawczyni zamieszania) pod względem rodzinnej i społecznej sytuacji młodej osoby, ale także – i to decyduje o atrakcyjności utworu – w sferze ubiorów, wnętrza, obyczajów. Według wspomnień powieściopisarki źródłem pomysłu były przeglądane w dzieciństwie roczniki „Bluszczu”, na równi z rodzinnymi pamiątkami z epoki, w której ukazywał się ten poczytny tygodnik dla pań, pełniący też funkcję żurnalu mód. Związki *Godziny pąsowej róży* z „Bluszczem” ujawniają się ponadto w planie historii rodziny autorki (ojciec, Edmund Krüger, prozaik znany głównie jako Edmund Jezierski, debiutował w „Bluszczu”) oraz w świecie przedstawionym. Filozofia stroju rozwijana przez redakcję tygodnika okazuje się, przynajmniej w ogólnym charakterze, nie tak odległa od poglądów młodej bohaterki na ten temat. Dziewczyna znajduje nawet pewne upodobanie w ubiorach i rekwizytach z *belle époque*, choć ogromnie irytuje ją konieczność noszenia gorsetu. Dekoracje retro ostatecznie służą przede wszystkim weryfikacji i potwierdzeniu relacji z najbliższymi, co wydaje się zgodne z zasadą nadawania afirmatywnej funkcji niektórym detalom świata kreowanego w utworach Krüger.

Słowa kluczowe: „Bluszcz”, literatura dla młodzieży, Maria Krüger, moda

NOTA O AUTORZE

Małgorzata Okulicz-Kozaryn – prof. UAM, dr hab. zatrudniona w Zakładzie Badań nad Tradycją Europejską, Instytut Filologii Polskiej UAM; historyk literatury, autorka książek: *Średniowiecze Wacława Berenta. Sceptyk w poszukiwaniu całości* (2006); *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski* (2013); *Brzozowski contra Miriam. Spór jednostronny* (2022); współautorka (z Radosławem Okulicz-Kozarynem) książki *Tropami Bractwa Wielkiego Dzwonu. Szkice o literaturze przełomu XIX i XX wieku* (2020), współredaktorka (z Mateuszem Bourkanem i Michałem Haakem) książki „Przemyśleć wszystko...” *Stanisława Wyspiańskiego modernizacja*

wyobraźni zbiorowej (2009). Zajmuje się m.in. związkami literatury i nauki, dziewiętnastowiecznym scjentyzmem, przejawami parnasizmu, shelleizmu i nerwowości, dawną fantastyką naukową, mediewizmem młodopolskim jako zagadnieniem artystycznym i epistemologicznym, problemami młodopolskiej powieści i krytyki literackiej, kondycją poezji drugiej połowy XIX wieku (uczestniczka projektu badawczego *Poezja na marginesie cywilizacji. Degradacja i odrodzenie twórczości poetyckiej 1864–1894*). Adres e-mail: malgorzata.okulicz-kozaryn@amu.edu.pl.



Agnieszka Marcelina Kołodziejska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-9470-0854

„To my. Ten las pasiaków / Apelem nagle na placu wyrosły...” – (auto)portrety Ravensbrüczanek (1939–1945)

To my. Ten las pasiaków
Apelem nagle na placu wyrosły,
Stoimy – trzciny ludzkie,
Nieme, głuche – proste –
Czekamy –
A nad głowami
W oślepiającym błękitu żarze
Jastrząb, rozpięty prężną mordu wolą,
Przecina słońce – na skrzydłach śmierć waży – obcy samolot –
...Wczoraj je wzięto.
W rządach nie znać braku,
Miejsce ich zarósł nowy las pasiaków,
A tam za murem komin...
Czernieje
Szeroką rozwartą paszczą.
A nad kominem
Dym – czarny jastrząb –
Na skrzydłach śmierć waży,
Na skrzydłach śmierć niesie.
.....
.....
Jest głucha cisza w pasiaków lesie
To apel śmierci. Apel wciąż trwa.
Kto dzisiaj? Może ty? Może ja?
.....
.....¹

¹ T. Bromowiczowa, *Apel*, [w:] *Ravensbrück. Wiersze obozowe*, zebr., oprac. W. Kiedrzyńska, I. Pannenkowa, E. Sulińska, okładka, il. M. Hiszpańska-Neumann, Warszawa 1961, s. 137. Cytując kolejne wiersze z tomu, podaję imię i nazwisko autorki, tytuł, RWO, numer strony. Wszystkie kobiety zaangażowane

1945

Teresa Harsdorf-Bromowiczowa napisała przywołany wiersz w obozie koncentracyjnym dla kobiet (Frauenkonzentrationslager/FKL) Ravensbrück w 1945 roku, pod koniec funkcjonowania lagru, czyli w okresie, kiedy faktycznie działał on jak obóz zagłady². Liryczne „my” to Ravensbrückanki³, więźniarki tego obozu zgromadzone na placu podczas tytułowego apelu, ale także pochodzące z ponad trzydziestu krajów świata około 130 000 więźniarek FKL⁴. Ravensbrücka wspólnota więźniarek w finalnej formule wiersza, kiedy „dotyka ją” egzystencjalna trwoga przed obliczem śmierci, zostaje zderzona z jednostkowym „ja”. „Pasiaki to my, to ty, jednym z pasiaków jestem też ja” – puentuje, jak się zdaje, autorefleksyjnie poetka i Ravensbrückanka, świadoma możliwości nagłej utraty życia tuż po apelu.

2023

Wzór najdroższej koszuli damskiej w niebieskie paski, oferowanej w sklepie internetowym przez jedną ze szwedzkich firm, przypomina mi deseń obozowego pasiaka. Nieco inne są kolory: lagrowa biel nie była śnieżna, granat nie był aż tak nasycony i ciemny. Inna jest kobieta nosząca koszulę: więźniarki obozów nie zawsze miały lśniące włosy, nie zawsze miały włosy. Moją uwagę przykuwa jednak smutek emanujący z postaci modelki, prezentującej tę część garderoby w kilku ujęciach, między innymi z twarzą ukrytą w rozwichrzonej fryzurze. W ofercie sklepowej można znaleźć wiele koszul w niebieskie pasy, są modne. Coś, co staje się modne, wyraża gust grupy osób – zbiorowości połączonej upodobaniem do pewnego elementu garderoby, do gatunku tkaniny, jej koloru lub wzoru. Wspólnota gustu tworzy się wówczas wskutek wyborów dotyczących odzieży dokonywanych przez pojedyncze osoby – tak pisze autorka *Rzeczy osobistych*, Karolina Sulej, za której myślą i wiedzą na temat mody podążam w niniejszym artykule⁵.

w opracowanie tego tomu poetyckiego były więźniarkami niemieckiego obozu koncentracyjnego w Ravensbrück. Autorka przywołanego wiersza używała po wojnie także nazwiska panińskiego i znana była jako Teresa Harsdorf-Bromowiczowa.

² Zob. W. Kiedrzyńska, *Ravensbrück. Kobiety obóz koncentracyjny*, Warszawa 1965; B. Strebel, *KL Ravensbrück. Historia kompleksu obozów*, tłum. A. Milewska, M. Kurkowska, wstęp A. Gawlikowska-Świerczyńska, J. Muszkowska-Penson, G. Tillion, Gdańsk 2018. Specyfikę FKL Ravensbrück wyjaśniłam w artykule: *Polki i Żydówki w KL Ravensbrück (1939–1945). Pytania o wspólnotę*, [w:] *Na marginesie dziejów. Studia z polsko-żydowskiej historii społecznej: kobiety, młodzież, dzieci*, red. A. Landau-Czajka, Warszawa 2023, s. 321–333.

³ Ravensbrückanka to określenie, którego po raz pierwszy w polskim piśmiennictwie na temat doświadczenia lagrowego kobiet użyła Wanda Dobaczewska (taż, *Kobiety z Ravensbrück*, Warszawa 1946, s. 132).

⁴ Świadoma sporów polskich i niemieckich historyków na temat lagrowych statystyk podaję liczby najwyższe (w zaokrągleniu do pełnych dziesiątek i dziesiątek tysięcy). Zob. W. Kiedrzyńska, dz. cyt.; B. Strebel, dz. cyt., s. 231–232.

⁵ K. Sulej, *Rzeczy osobiste. Opowieści o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Warszawa 2020.

Odwrotna sytuacja miała miejsce w obozie koncentracyjnym. Grupy stanowiące zbiorowość, można nawet powiedzieć: społeczność lagrową, wyodrębnione zostały w efekcie przydziału odzieży, to znaczy mundurów – strażniczkom, i pasiaków – więźniarkom. Tak było z zasady, zasadę tę zmodyfikowało jednak życie.

1939–1945

Poddałam refleksji pasiak występujący jako motyw w zbiorze kobiecych świadectw lagrowych w różnych funkcjach. Pasiak to jednak w tym przypadku słowo, które obejmuje wiele desygnatów, różne elementy kompletnego (lub bardzo niekompletnego) ubioru więźniarki FKL Ravensbrück. Wanda Kiedrzyńska, Ravensbrückanka i autorka pierwszej polskiej monografii obozu, pisała o pasiaku w kontekście warunków zdrowotnych panujących w lagrze:

Ubiór więźniarki składał się zimą z sukni i tzw. jaki, czyli kaftana, bez podszewki, z tkaniny pokrzywowej. Na głowie nosiła chustkę bawełnianą, na nogach drewniaki i pończochy, również z nitki pokrzywowej. Całości dopełniały fartuchy. W początkowym okresie bielizna była barchanowa, gdy jej zabrakło – letnia. W lecie suknia z płócienka, z krótkimi rękawami, na głowie chusteczki perkalikowe. Zdarzało się bardzo często, iż cieplej odzieży w magazynie zabrakło, wtedy nowo przybyłe ubierano nawet w zimie w letnie suknie⁶.

Pasiaki nie zawsze zatem szyto z tkaniny w paski, nie zawsze pochodziły z obozowej szwalni⁷ – strój Ravensbrückanki zależał w dużej mierze od tego, w którym momencie trafiła do obozu. Od 1939 do 1942 roku przydzielano poszczególnym więźniarkom odzież opisaną przez Wandę Kiedrzyńską, w tym wspomniane jaki (od niemieckiego *die Jacke* – żakiet, kurtka). Później jednak, wskutek braków w niemieckich magazynach, spowodowanych zaangażowaniem się III Rzeszy w walki na froncie wschodnim, przekazywano więźniarkom odzież uprzednio zamordowanych lub przeznaczonych na śmierć Żydówek, jak twierdzi Bärbel Schmidt⁸, albo ubrania odebrane nowo przybyłym więźniarkom, jak pisze Bernhard Strebel⁹. Była to odzież

⁶ W. Kiedrzyńska, dz. cyt., s. 85.

⁷ W tkalni, szwalniach oraz innych warsztatach w FKL Ravensbrück, którymi zarządzała założona przez SS firma Texled (Spółka Przerobu Tekstyliów i skóry z o.o.), na podstawie decyzji Heinricha Himmlera w latach 1940–1944 zatrudniano wiele tysięcy więźniarek. Pracując w systemie trzymianowym, osiem godzin, w niezwykle ciężkich warunkach, na początku wytwarzały one m.in. pasiastą tkaninę i szyły odzież więźniarską, by w późniejszym okresie realizować przede wszystkim zlecenia na rzecz wojsk III Rzeszy. Zob. W. Kiedrzyńska, dz. cyt.; B. Strebel, dz. cyt.; K. Sulej, dz. cyt., s. 49–50, 56–58.

⁸ B. Schmidt, *Pasiaki więźniarskie: relikwia czy dokument historyczny*, „Pro Memoria. Biuletyn Informacyjny Państwowego Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Fundacji Pamięci Ofiar Obozu Zagłady Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu” 2004, nr 20, s. 37–41.

⁹ B. Strebel, dz. cyt., s. 244.

przypadkowa, niedopasowana, oznaczona na plecach (często olejną farbą) wielkim znakiem „X”, powszechnie zwanym „krzyżem”¹⁰.

W monografii *KL Ravensbrück* Bernharda Strebela, który odwołuje się do opracowania Wandy Kiedrzyńskiej i wspomnień innych Ravensbrückzanek, a także w dokumentach narodowosocjalistycznych instytucji, znaleźć można szczegóły dotyczące więźniarskich, kobiecych ubrań:

Od początku 1944 r. każdej więźniarce przysługiwała „na papierze”: jedna kurtka zimowa, jedna sukienka letnia i jedna zimowa (raz na dwa lata), jedne krótkie spodnie pod sukienkę, jedna halka, dwie chustki na głowę, dwie koszule na dzień, jeden pas do pończoch, jeden do podpasek (raz na rok) oraz dwie pary pończoch (co dziewięć miesięcy). Podpasek nie przewidziano. Obuwie dla więźniarek miało składać się z pary butów sznurkowych na drewnianej podeszwie (tylko w miesiącach zimowych) lub pary drewnianych chodaków (*Holländer*). Rzeczywistość wyglądała jednak inaczej¹¹.

Konkluzja niemieckiego historyka inna być nie mogła. W drugiej połowie 1944 roku w FKL Ravensbrück z pewnością nie było kobiety, która otrzymałaby kompletny zestaw odzieży wierzchniej i bielizny przewidziany w przywołanym wykazie. Jesienią w lagrze panował już tłok po ewakuacji powstańczej Warszawy, a liczba więźniarek zwiększała się wraz z przybywaniem transportów z obozów zlokalizowanych na terenie okupowanej Polski. W pasiakach chodziły głównie kobiety przetrzymywane w lagrze najdłużej¹².

O tkaninach w paski niezwykle ciekawy esej pod tytułem *Diabelska materia* napisał Michel Pastoureau¹³, przedstawiając dwa odrębne zespoły znaczeń zwią-

¹⁰ Znakowana w ten sposób odzież często pojawia się w relacjach byłych więźniarek FKL Ravensbrück. Istnieją też fotografie dokumentujące takie oznaczenia, np. zdjęcie czerwonego swetra z białym krzyżem na plecach i numerem obozowym „2386” na lewym rękawie, który to sweter otrzymała w lagrze (prawdopodobnie pod koniec wojny) Wanda Donimirska, jedna z pierwszych deportowanych tam Polek, aresztowana w październiku 1939 roku. Zob. A. Łuczak, *Na tropach Smętka, czyli śladami rodzin Donimirskich i Sikorskich*, „Pamięć.pl. Biuletyn IPN” 2018, nr 12, s. 101.

¹¹ B. Strebel, dz. cyt., s. 243–244.

¹² Janina Augustynowicz, przewieziona do Ravensbrück latem 1944 roku wraz z dwojgiem małoletnich dzieci, zapisała między innymi wspomnienie z zimowych miesięcy: „W czasie tych trzaskających mrozów stałam na apelu mając pod obozową sukienką «ornat» uszyty ze skór, a na nogach «skarpety», również uszyte ze skórek, które chroniły od zimna w ogromnych drewniakach. Dostałam to wszystko od kobiet, które nie chciały dopuścić do tego, bym zmarła na kość, rozchorowała się i zmarła. Miały na uwadze dzieci, które wówczas zostałyby same wśród wielotysięcznej rzeszy obcych. Długo nie zdawałam sobie sprawy, jakim ogromnym majątkiem obdarowywały mnie kobiety, które narażając się na ciężkie kary, przynosiły mi różne części garderoby. Dawały mi to zupełnie bezinteresownie, podczas gdy inne więźniarki wszystko musiały kupować za chleb”. Zob. J. Augustynowicz, *Jacek w Ravensbrück*, Warszawa 1972, s. 73. O praktyce nabywania przez część więźniarek niezbędnych do przetrwania rzeczy pisała wcześniej Zofia Krzyżanowska (*Czarna flaga*, Warszawa 1960, s. 272, 320–321), co spotkało się z ostrą reakcją autorek *Ruchu oporu w FKL Ravensbrück*, Wandy Kiedrzyńskiej, Marii Rutkowskiej-Kurcyszowej i Urszuli Wińskiej, które były przeciwne traktowaniu tego zjawiska jako powszechne. Zob. *Ruch oporu w FKL Ravensbrück. Spotkanie międzynarodowe. Jaszowiec – maj 1971*, red. W. Kiedrzyńska, M. Rutkowska-Kurcyszowa, U. Wińska, Katowice 1972, s. 47.

¹³ M. Pastoureau, *Diabelska materia. Historia pasków i tkanin w paski*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2004.

zanych z pasiastymi tekstyliami, a samego pasiaka lagrowego dotyczyła publikacja doktorska niemieckiej znawczyny tematu, muzealniczki Bärbel Schmidt¹⁴.

Inspirację dla mnie stanowią materialne studia nad Zagładą zainicjowane przez Bożenę Shallcross¹⁵, a także prowadzone przez socjologa Łukasza Poślusznego¹⁶ oraz kulturoznawczynię Karolinę Sulej¹⁷, wytrwale rozwijającą polskie badania mody (*fashion studies*) w ramach badań nad Zagładą i studiów kobiecych. Przydatne w myśleniu o kodzie wizualnym, do którego przyporządkowano pasiak, pozostają poetyka kulturowa (prace Stephena Greenblatta¹⁸), a w myśleniu o literaturze lagrowej i jej związkach z współczesną kulturą – poetyka historyczna (ustalenia Janiny Abramowskiej¹⁹).

Mój namysł nad pasiakiem, funkcjonującym we wszystkich wspomnianych wyżej kontekstach, obejmował wiele zagadnień. Badania nad tym tematem zaczęłam od dostrzeżenia dominującej roli pasiaka względem innej odzieży obozowej. Nadrzędność ta wiązała się z jego funkcją dokumentacyjną: posiadając pasiak, można było tuż po wojnie udowodnić, że było się więźniarką/więźniem niemieckiego obozu koncentracyjnego. Pasiak, często wraz z naszytym numerem, stanowił namacalny dowód, zanim pobyt w obozie potwierdziły dokumenty papierowe.

Pasiak – ubiór zniewolenia (a nawet zniszczenia – *Vernichtungskleid*, jak nazywała go Zofia Krzyżanowska²⁰) jawił się wielu kobietom jako przeciwieństwo wymarzonej sukienki postrzeganej jako sukienka wolności. O takiej sukni, wolnościowej, najczęściej w kolorze niebieskim i pięknie pachnącej, marzyły na przykład poetki Zofia Górską-Romanowiczowa²¹ i Maria Rutkowska-Kurcyszowa²². Suknią

¹⁴ Pisząc niniejszy tekst, korzystałam z artykułu niemieckiej znawczyny. Zob. B. Schmidt, *Pasiaki więźniarskie: relikwia czy dokument historyczny*, „Pro Memoria. Biuletyn Informacyjny Państwowego Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Fundacji Pamięci Ofiar Obozu Zagłady Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu” 2004, nr 20, s. 37–41.

¹⁵ B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010.

¹⁶ Ł. Poślusznny, *Materialny świadek, czyli co mówi pasiak obozowy*, [w:] *Rzeczowy świadek*, red. K. Grzybowska, S. Papier, R. Sendyka, Kraków 2019, s. 251–271.

¹⁷ K. Sulej, dz. cyt.

¹⁸ S.J. Greenblatt, *Kultura*, tłum. A. Rajca-Salata, [w:] tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red., wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. 145–156.

¹⁹ J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1–2, s. 6–23; też, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995; „Mnie zawsze fascynowały wszelkie powtarzalności”. O topice Zagłady z Janiną Abramowską rozmawia Paweł Wolski, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 15–24.

²⁰ Z. Krzyżanowska, dz. cyt., s. 64–65.

²¹ W lagrowych wierszach Zofii Górskiej-Romanowiczowej suknia pojawia się kilkakrotnie. Bywa tą wymarzoną, jej własną, niebieską i pachnącą groszkiem (*Przygotuj dla mnie suknię...*, RWO, 39), ale też różową – suknią utraconej przyjaciółki (*Dla Krysi*, RWO, 38) i białą – taką, w jakiej widzi każdą z rozstrzelanych w październiku 1942 roku koleżanek-współwięźniarek, siostr ciotecznych Cabanówien i Poborcówien (*Czterem siostram*, RWO, 45).

²² Maria Rutkowska-Kurcyszowa zestawiała pachnącą perfumami sukienkę – ubiór na przyszłe spotkanie z ukochanym mężczyzną – i „brudny łach koszuli” (*Pokój mój*, RWO, 116). W innym wierszu stworzyła obraz lagrowej odzieży jako więzienia dla ciała: „Spocone ciało nieżnośnie oblega / Suknia, od potu

wolności stawiała się też sukienka wybrana w Szwecji, w magazynie z odzieżą dla ratowanych z obozów koncentracyjnych²³, dokąd po ewakuacji przez Międzynarodowy Czerwony Krzyż i UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration) zabierano więźniarki, uprzednio poddając je niezbędnym procesom leczenia – doskonale zapamiętała te wolnościowe, szwedzkie sukienki (swoją i córki) Janina Augustynowicz²⁴.

Lagrowy pasiak stanowił również opozycję w stosunku do ciepłego swetra przywiezionego z domu, kojarzonego z bliską osobą. Selma van de Perre, holenderska Żydówka, mając już 97 lat, wspominała:

Nigdy nie byłam za granicą, aż latem 1939 roku nadarzyła się okazja, żeby pojechać na szkolną wycieczkę do Anglii. Dla siedemnastolatki było to ekscytujące przedsięwzięcie! I w dodatku okazja, by uzupełnić garderobę. *Mam* wydziergała dla mnie na drutach niebieski sweterek z suwakiem – w tamtych czasach to była nowość. Za tę część garderoby będę jej później w obozie koncentracyjnym w Ravensbrück niezwykle wdzięczna, bo panowało tam przenikliwe zimno, a my miałyśmy tylko cienkie sukienki. Kiedy nosiłam go w tamtym okropnym miejscu, wzruszało mnie wspomnienie mamy z robótką w rękach, starającej się o to, żebym dobrze wyglądała podczas mojej pierwszej zagranicznej podróży²⁵.

Holenderki, siostry Corrie i Betsie ten Boom, podczas rejestrowania ich w Ravensbrück zdołały ukryć, a następnie pod obozową odzieżą przenieść do bloku nie tylko własny niebieski sweter, ale również woreczek z Biblią i buteleczkę witamin. Mimo wszystko Betsie ciężko zachorowała i umarła w rewirze, czyli lagrowym szpitalu. Jej odchodzenie Corrie przedstawiła w rozdziale zatytułowanym *Niebieski sweter*. Właśnie ten element garderoby, do końca życia noszony przez Betsie – osobista pamiątka, miał zostać spalony po jej śmierci jako materiał zakaźny²⁶. Corrie zrozumiała wówczas, że pozostanie jedynie ze wspomnieniami i nadzieją na spotkanie w niebie, w które obie mocno wierzyły²⁷.

stwardniała, jak z drzewa” (*Nad rydliną*, RWO, 119), w kolejnym przeciwnie: jako „munduru więziennego”, którym umierająca koleżanka chce własne ciało osłonić przed śmiercią (*Odejsie*, RWO, 117). Współautorki tomiku zapisały drugie nazwisko poetki fonetycznie: Kurcuszowa. Jej mężem był Jerzy Kurcysz.

²³ Zob. fotografia magazynu odzieży w hali sportowej: S. Persson, *Białe autobusy. Pakt z Himmlerem i niezwykła historia ratowania więźniów z obozów koncentracyjnych*, tłum. Z. Kunert, Warszawa 2012 (wkładka).

²⁴ „Nie mogę pominąć tego, jak ubrałyśmy się obie z Ewusią. Przeżycie było tak silne, że do dziś pamiętam, jak wyglądały nasze pierwsze sukienki, jaki miały kolor i deseń. Moja była kretonowa, szafirowa w biało-niebieski rzucik, Ewusi płócienna w biało-niebieską kratę”. J. Augustynowicz, dz. cyt., s. 139.

²⁵ S. van de Perre, *Mam na imię Selma. Wspomnienia ocalonej z Ravensbrück*, tłum. I. Mączka, Warszawa 2021, s. 47.

²⁶ Corrie ten Boom była świadoma zbrodni popełnianych przez personel FKL Ravensbrück. Podczas jednego z apeli, jesienią 1944 roku, widziała wyprowadzanie z rewiru słabych, ciężko chorych kobiet i wywożenie ich przez SS-manów, prawdopodobnie do komory gazowej, wiedziała też o istnieniu obozowego krematorium. Zob. C. ten Boom, *Bezpieczna kryjówka*, tłum. K. Wiazowski, Warszawa 1988, s. 225, 251–252.

²⁷ Tamże, s. 259.

*

W lekturach lagrowych świadectw dotyczących FKL Ravensbrück – jedyne zaprojektowanego z myślą o kobietach i największego obozu kobiecego w Europie – zwracam uwagę na napięcie między jednostkowym a wspólnotowym doświadczaniem lagru. Składnikiem tego doświadczenia jest często właśnie noszenie obozowego pasiaka, bardzo ważnego dla pojedynczej Ravensbrückzanki, której tożsamość znacząco modyfikował, ale także dla ravenbrückkiej zbiorowości kobiet o celowo ujednoliconym wyglądzie, zmienionej w „las pasiaków”. Pasiak, zarówno dla jednostki, jak i dla wspólnoty, jest także nośnikiem pamięci o lagrowym doświadczeniu (podobnie jak inny stygmat: „X”/„krzyż”).

Celną uwagą podzieliła się Pnina Rosenberg, odnosząc się do wizerunku kobiety w sztuce Holocaustu: jej zdaniem, w historii sztuki dostrzeżono, że w obozach koncentracyjnych portretowane były przede wszystkim grupy kobiet²⁸. Taki wniosek można wyciągnąć także z badań Barbary Czarneckiej, autorki *Kobiet w lagrze i Słabych ciał wojny*²⁹. „Pasiastą” wspólnotę kobiet obrazowała wielokrotnie (w notatkach szkicowanych w lagrze oraz po wojnie) polska drzeworytniczka i malarka Maria Hiszpańska-Neumann³⁰. Czyniły to również jej współwięźniarki: Francuzki Violette Lecoq, Eliane Jeannin-Garreau, Belgijka Felicie Mertens, węgierska Żydówka Edith Kiss i inne³¹. W poetyckich świadectwach, między innymi Haliny Golczowej, Zofii Karpińskiej, Elżbiety Popowskiej, Marii Rutkowskiej, znajdziemy grupy oznaczonych pasiakami więźniarek. Są to zwykle kobiety stojące na apelu, ciężko pracujące, poniżane, bite, tłoczące się w baraku, wiezione do krematorium³². Przytoczony na początku artykułu wiersz nie jest zatem wyjątkowy, lecz reprezentatywny pod względem topicznym. Warto wyjaśnić, że na przedramionach kobiet w Ravensbrück nie tatuowano numerów – najbliższym ich ciału stygmatem pozostał więzienny strój.

²⁸ P. Rosenberg, *Kobiety w sztuce z czasu Holocaustu*, „Pro Memoria. Biuletyn Informacyjny Państwowego Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Funkcji Pamięci Ofiar Obozu Zagłady Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu” 2003, nr 19, s. 63–71.

²⁹ B. Czarnecka, *Kobiety w lagrze. Zapis doświadczenia*, Kraków 2018; taż, *Słabe ciała wojny. Biologie i biografie kobiet w obozach koncentracyjnych*, Warszawa 2022.

³⁰ Zob. Ravensbrück. *Wiersze obozowe...* oraz M. Czarnecka, E. Kiedio, *Zostały mi słowa miłości. Maria Hiszpańska-Neumann. Życie i twórczość*, Warszawa 2019.

³¹ Twórczość plastyczna więźniarek różnej narodowości z FKL Ravenbrück prezentowana jest na wystawie stałej w budynku dawnej komendantury obozu. Zob. także *The Ravensbrück Women's Concentration Camp. History and Memory. Exhibition Catalogue*, eds A. Beßmann, I. Eschebach, Berlin 2013. Ponadto, grafiki Ravensbrückzanek ilustrują następujące (wybrane) publikacje: M. Herzog, *Ravensbrücker Zeichnungen „...Hoffnung, die in uns lebt”/ Drawings of Ravensbrück „...hope, which lives in us eternally”*, Ravensbrück 1993; J. von Freyberg, U. Krause-Schmitt, *Moringen – Lichtenburg – Ravensbrück. Frauen im Konzentrationslager 1933–1945. Lesebuch zur Ausstellung „Frauen im Konzentrationslager: Moringen, Lichtenburg, Ravensbrück 1933–1945”*, Frankfurt 1997; J.G. Morrison, *Ravensbrück. Everyday Life in a Women's Concentration Camp 1939–45*, Princeton 2000; *Oczami tych, które przeżyły. Zwiedzanie Miejsca Przestrogi i Pamięci Ravensbrück*, red. U. Krause-Schmitt, Ch. Krause, tłum. P. Seydak, T. Kurze, Stuttgart 2003.

³² Niekiedy do krematorium przewożono kobiety jeszcze żyjące.

Specyfika wiersza Teresy Bromowiczowej wynika z tego, że autorka uchwyciła szczególnie dramatyczny dla Ravensbrückzanek moment selekcji, zaświadczać o nim³³.

Inne poetki o sobie – i o współwięźniarkach – pisały w sposób następujący:

Twarze odarte ze złudzeń –
Tłum smutnych, obcych ludzi zagubionych w podróży,
Śmieszne jednakie kadłuby
[...]
(Grażyna Chrostowska, *Smutek*, RWO, 16)

Wszyscy są tacy szarzy,
Wszyscy są tacy sami,
Lecz jeden spojrzał na mnie
Twymi oczami.
(Zofia Górską-Romanowiczową, *Do Ojca*, RWO, 47)

Wszystko jest takie brzydkie,
Mur, bloki i drutów zwoje
I brzydkie jesteśmy wszystkie,
Ubrane w więzienne stroje.
(Halina Golczowa, *Ravensbrück*, RWO, 69)

Idę w koszmarnym korowodzie,
Tysiące za mną i przede mną.
Kim byłam? – nie wiem, nie pamiętam...
Gdzie idę? – nie wiem – w oczach ciemno...
(Halina Golczowa, *Nic już nie wiem*, RWO, 80)

Warte zacytowania są również głosy świadczące o próbach humorystycznego ujmowania opresyjnej, tragicznej sytuacji przez Ravensbrückanki:

Jaki ziąb, jak ziąb!
Dzwoni, szczęka ząb o ząb.
Sina twarz i siny nos,
Smutny heftlingowski los.

Choć nas kryją suknie, jaki,
Z pokrzywy nie byle jakiej,
Chociaż na zimową „modę”
Chustki wiążemy pod brodę,
Chociaż nasze podziółki
Są zrobione z trzyczałki –
Jednak nam dokucza ziąb,
Dzwoni, szczęka ząb o ząb.

³³ J. Jedlicki, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978, s. 344–371.

Aufzjery i esesmani
Spacerują między nami,
Otuleni w ciepłe płaszcze,
Pokrzykują, jak to zawsze:
„Hände, unter – równo stać!”

(A żeby was – ach, psia mać!)

Neubrandenburg, 1944
(Halina Golczowa, *Ziqb*, RWO, 93)

Więźniarkom zdarzało się ponadto łączyć liryczną refleksję z muzyką marszową, wojskową – na przykład w wierszu, w którym można „usłyszeć” muzyczne metrum legionowej pieśni *Szara piechota (Maszerują strzelcy)* Leona Łuskino³⁴:

Wyniosła postawa, choć brzydki nasz strój,
Na nogach niezgrabne chodaki,
To bracia i siostry, to może mąż twój,
Pasiaki, pasiaki, pasiaki,

Od świata kolczasty oddziela nas drut,
Strażnice i wody i bramy,
Lecz wkrótce wolności wypełni się cud,
Tej chwili z otuchą czekamy.

Dziś wielkiej nauki nastąpił już czas,
Że dola nas wszystkich jednaka,
Niech żadne niechęci nie dzielą tu nas,
My wszyscy więźniowie w pasiakach.

Majdanek, 1943
(Zofia Karpińska, „*Pasiaki*”, RWO, 146)

Grupowe ujęcia kobiet w pasiakach, zbliżone do przywołanych poetyckich obrazów, odnalazłam również w prozie lagrowej, tworzonej przez Ravensbrückanki po opuszczeniu obozu. Mam na myśli świadectwa spisywane i publikowane od lat 40. XX wieku aż po XXI wiek. Do pierwszych zaliczam *Kobiety z Ravensbrück* Wandy Dobaczewskiej z 1946 roku. Autorka przedstawiła więźniarki – w pierwszym okresie funkcjonowania lagru odziane przepisowo w pasiaste sukienki, granatowe fartuchy i białe chustki – jako „dziewczynki z ochronki” i tak też zatytułowała

³⁴ Jako autorkę wiersza, na podstawie tomu *Ravensbrück. Wiersze obozowe*, podaje Zofię Karpińską, Ravensbrückankę, wcześniej więzioną na Majdanku. Wiersz ten – jako pieśń więźniarek z Majdanka – przywołuje Karolina Sulej (dz. cyt., s. 55), jednak według Wiktora Mieszkowskiego – to piosenka autorstwa Marty Banach, innej Ravensbrückanki (zob. W. Mieszkowski, *Nieznane wiersze obozowe Marty Banach*, „Bieżuńskie Zeszyty Historyczne” 1997, nr 12, s. 43). Na temat muzyki i jej znaczenia w FKL Ravensbrück pisała Gabriele Knapp, *Frauenstimmen – Musikerinnen erinnern an Ravensbrück*, Berlin 2003, s. 11–60.

rozdział, w którym charakteryzuje je jako grupę, odnosząc się do Polek³⁵. Janina Augustynowicz w książce *Jacek w Ravensbrück* z 1972 roku przypominała z kolei widok grupy kobiet w pasiakach, łącząc go z ciężką, przymusową pracą:

Kolumny kobiet odchodziły do różnych prac wewnątrz obozu i za bramą. Przykry widok przedstawiał strafblook [poprawn. niem. *Strafblock*, czyli blok karny – dop. A.M.K.]. Kobiety z ogolonymi głowami, w cienkich pasiakach, z łopatami na ramieniu, ruszając do pracy musiały śpiewać. Wlokły więc swe nogi w ciężkich drewniakach i śpiewały³⁶.

W pasiaku, to powtarzające się wspomnienie, wychodziło się do przymusowej i stale kontrolowanej pracy (poza obozem lub na jego terenie). Status kobiety zmieniał się wtedy kolejny raz: była uwięzioną, a stawała się także niewolnikiem – osobą przymuszaną i wykorzystywaną do pracy na rzecz niemieckiej gospodarki i przemysłu wojennego.

Pasiak, zwłaszcza jeśli aresztowanym golono głowy, upodabniał je do siebie, niszczył resztki indywidualności, sprawiał, że wyglądały i czuły się źle. Tak moment przestoczenia się z kobiety w *häftlinga*, po przybyciu do FKL Ravensbrück we wrześniu 1944 roku, zapamiętała między innymi Selma van de Perre, pisząc o własnej grupie:

Później dostałyśmy cienkie obozowe sukienki w szare paski, z dużym białym krzyżem na plecach. [...] Kiedy wyszłyśmy, wyglądałyśmy zupełnie inaczej niż wówczas, gdy wysiadłyśmy z pociągu w porządnym niebieskim kombinezonach, *die schönen Holländerinnen* – ładne Holenderki – jak nas określano. Teraz przypominałyśmy żebraczki. Niektóre dziewczęta płakały, bo ogolono im głowy. Powiedziano, że to z powodu wszy, ale według mnie wynikało to z czystego okrucieństwa, bo dotyczyło przede wszystkim kobiet z pięknymi lokami³⁷.

Krystyna Jurgielewicz-Bielczykowa, przetrzymywana uprzednio w kilku więzieniach na zachodzie Europy, również odnotowała wizualną specyfikę kobiecych tłumów przybywających do Ravensbrück w ostatnich miesiącach przed kapitulacją III Rzeszy:

Minęło bardzo żmudne, ostatnie lato w obozie. Do obozu przybył pierwszy transport niezwykle dziwnie ubranych heftlingów [heftlingów od niem. *die Häftlinge*, czyli więźniowie – dop. A.M.K.]. Nie miały przepisowych pasiaków, a tylko własne cywilne ubrania przez plecy i przez piersi oznaczone wymalowanym, białą olejną farbą, dużym X. Najwidoczniej Niemcom zabrakło już nawet więziennych pasiaków. To był dobry znak³⁸.

³⁵ W. Dobaczewska, dz. cyt., s. 22–51.

³⁶ J. Augustynowicz, dz. cyt., s. 58.

³⁷ S. van de Perre, dz. cyt., s. 184–185.

³⁸ K. Jurgielewicz-Bielczykowa, *Na ścieżkach losu: Perpignan, Romainville, Ravensbrück, Neubrandenburg*, Warszawa 2007, s. 88.

Dodała też w imieniu własnym i współwięźniarek kilka słów o przybyłych do Ravensbrück kobietach, które natychmiast kierowano do pracy w jednym z wielu komand (w tym przypadku do podziemnej fabryki amunicji): „Współczułyśmy im. Ubrane w letnie sukienki i sandały nie przetrzymają nadchodzącej zimy w Waldbau, gdzie warunki były jeszcze gorsze niż u nas”³⁹.

Wandzie Dobaczewskiej, uznanej pisarce z przedwojennego Wilna, przedziwna gromada więźniarek poprzebieranych w niedopasowane do nich i niedostosowane do obozowych warunków ubrania, współtworząca także atmosferę lagru, skojarzyła się z paryskim „dziejcinem cudów” (fr. *la cour des miracles*)⁴⁰, rozświetlonym przez literacki obraz pochodu błaznów w *Katedrze Marii Panny w Paryżu* Victora Hugo⁴¹. O podobnych widokach (i w zbliżony sposób) wspomniały Alfreda Gorączko, która w Ravensbrück od początku do końca nie miała pasiaka i musiała nosić „stare lumpy, co na śmietnik się dziś wyrzuca”⁴², oraz Seweryna Szmaglewska, ponieważ także w Birkenau odziewano więźniarki w „błazeńskie łachmany”⁴³.

Wracam jeszcze do świadectwa Krystyny Jurgielewicz-Bielczykowej, by pokazać, że w jej wspomnieniach, tak jak w lagrowym wierszu Teresy Bromowiczowej, ujawniło się kobiece „my” zrównane z materią, z przedmiotem, ujarzmione i bezwładne. Ravensbrückanka zapisała powracające obrazy z esesmańskich przygotowań do ewakuacji obozu i z marszu śmierci: „łąka zapełniła się pasiakami”, „cała kolumna pasiaków ślaniających się ze zmęczenia” i „padłyśmy jak szmaciane lalki”⁴⁴.

*

Badając wspólnotowy i jednostkowy wymiar lagrowego doświadczenia, zwróciłam uwagę na szczególną relację między dwoma świadectwami, polskim i żydowskim. Krystyna Żywulska, a właściwie Sonia Landau – polska Żydówka, która przeżyła KL Auschwitz pod przybranymi personaliami i uciekła z marszu śmierci, konstruowała swoją narrację tuż po ocaleniu i relacjonowała w niej między innymi rytuał przyjęcia do obozu:

³⁹ Tamże.

⁴⁰ W. Dobaczewska, dz. cyt., s. 26: „Widziało się suknie balowe, wieczorowe, zmięte i poplamione, noszone do męskich, rozkładanych buciarów, suknie o wiele za krótkie i o wiele za długie, suknie za ciasne i fantastycznie sztukowane. Mały procent mógł sobie z tych pokracznych łachmanów wybrać coś o tyle o ile przyzwoitego, ponieważ przydziewek przechodził przez gęste sito, nim dotarł nareszcie do bloków”.

⁴¹ Zob. V. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, posł. Z. Bieńkowski, Warszawa 1954. Powieść Hugo *Notre-Dame de Paris*, wydana w 1831 roku w Paryżu, miała do 1939 roku wiele wydań, w tym w Polsce, gdzie znana była także jako *Dzwonnik z Notre Dame*. Powieść, t. 1–2, red. J. Iwaszkiewicz, przedm. J. Kaden-Bandrowski, Warszawa 1931.

⁴² A. Dauksza, *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców*, Kraków 2021, s. 86.

⁴³ S. Szmaglewska, *Dymy nad Birkenau*, Warszawa 1945, s. 179.

⁴⁴ K. Jurgielewicz-Bielczykowa, dz. cyt., s. 94–96.

Kąpiel trwała 3 minuty. Wygnali nas do jakiejś następnej sali. O ręczniku nie było co marzyć. Rozdawano bieliznę i pasiaki. Wręczono mi koszulę upstrzoną jakimiś wiszącymi żółtymi pasemkami. Dowiedziałam się, że to były uschłe gnidy. Rzuciłam koszulę z obrzydzeniem, dostałam po rękach od jakiejś z rozdających. [...] Ale dała drugą koszulę, była lepsza, jakoś tych gnid nie widziałam. Pasiak dostałam za długi, Zosia – do kolan. Zamieniłyśmy się. [...] Rzucili nam jakieś trepy. Nie umiałyśmy w nie wejść. Zosia była niestrudzona w dowcipkowaniu.

– Tak samo nogi wyglądają jak na korkach od Leszczyńskiego, zobaczysz, przyzwyczaisz się. Począpałyśmy dalej. Byłyśmy już w lagrowym stroju. Każda patrzyła na swój numer, na nogi, chwylała się za łysą głowę⁴⁵.

Pierwodruk *Przeżyłam Oświęcim* ukazał się w 1946 roku, a okładkę do niego oraz ilustracje stworzyła Ravensbrückanka Maria Hiszpańska-Neumann (zwana, także w lagrze, „Myszą”)⁴⁶.

Postać widniejąca na okładce jest łudząco podobna do kobiet z obozowych grafik Hiszpańskiej-Neumann (zwykle w pasiakach, szczupłych, o smutnej, pociągłej twarzy, z krótkimi, ciemnymi włosami), a nawet do niej samej (kolor i skręt włosów przypominają o „Myszy”, nie o Soni Landau – blondynce). Autorka okładki złożyła na niej drobniutki podpis: „MHiszpańska № 10219”. Podała własny, autentyczny numer z FKL Ravensbrück, podpisując się w ten sposób zarówno pod narracją kobiety, której pochodzenie prawdopodobnie знаła, jak i związała się z losem więzionych i mordowanych w lagrach Polek i polskich Żydówek. Po raz kolejny zaznaczyła solidarność z poniżanymi i prześladowanymi. W takim pasiaku, jaki uwidoczniła na okładce książki Żywulskiej, Hiszpańska-Neumann (podobnie jak pisarka) uciekła z marszu śmierci, między innymi z Haliną Ryffertówną z Poznania, i powróciła w maju 1945 roku do rodzinnej Warszawy.

Jedną z najbardziej przejmujących ilustracji „Myszy” do książki Żywulskiej jest *Apel*. Przedstawia kobiety w pasiakach i chustkach przed murowanymi barakami jako tłum wychudzonych postaci z wyrazistymi oczodołami naprzeciw drugiego, podobnego tłumy, który widoczny jest tylko częściowo. Z lewej strony stoi wieżyczka strażnicza, z prawej dostrzegamy upadającą więźniarkę, nieco dalej – leżącą kobietę, kolejno – wymachującą rękoma przed innymi więźniarkę funkcyjną, nieco z lewej od środka z kolei – dwie esesmanki-strażniczki z bujnymi włosami, w furażerkach i w manifestacyjnej pozycji władzy nad pozostałymi kobietami. W lewym dolnym rogu znajduje się (prawdopodobnie) bardzo delikatny podpis: „MHiszpańska 1946” – uwagę zwracają tłumy kobiet, jednostki wyróżnione, lecz nie ma błazeństwa – obraz ewokuje grozę i bliskość śmierci⁴⁷.

⁴⁵ K. Żywulska, *Przeżyłam Oświęcim*, Warszawa 1946, s. 17–18.

⁴⁶ Na temat plastyczki zob. B. Waldow-Schily, *Maria Hiszpańska-Neumann. Leben und Werk: 1917–1980*, Frankfurt am Main 2014; M. Czarnecka, E. Kiedio, *Zostały mi słowa miłości. Maria Hiszpańska-Neumann. Życie i twórczość*, Warszawa 2019.

⁴⁷ W pierwodruku książki Krystyny Żywulskiej nie podano informacji redakcyjnej o autorce okładki oraz pięciu ilustracji wykonanych techniką drzeworytniczą i wydrukowanych na wklejkach. *Apel* jest pierwszą

Hiszpańska-Neumann była jedną z tych Ravensbrückanek, które zachowały swój obozowy pasiak⁴⁸. Kilka lat temu został on przekazany przez jej dzieci do Muzeum Martyrologicznego „Pod Zegarem” w Lublinie. Na tym materialnym dowodzie uwięzienia w obozie koncentracyjnym dla kobiet zachowały się ślady przemocy: kołnierz naderwany z obu stron rękoma aufzejerki⁴⁹. Pasiak w tym przypadku stanowi zatem świadectwo forensyczne⁵⁰.

*

Niezwykłym wydarzeniem w FKL Ravensbrück, o którym dowiedziałam się ze wspomnień Margarete Buber-Neumann poświęconych głównie Milenie Jesenskiej, jak i przyjaźni obu Ravensbrückanek i ich wspólnemu doświadczeniu lagrowemu, było wydanie czasopisma zatytułowanego „Ravensbrücker Modejournal”⁵¹. Prace graficzno-tekstowe zamieszczała w nim Czeszka Nina Jirsíková⁵². Były to „karykatury, ale też bardzo poważne realistyczne rysunki z codziennego życia więźniarek”⁵³. Więcej informacji na temat publikacji podaje za Pniną Rosenberg:

Nina Yarsikova [Jirsíková – dop. A.M.K.], tancerka i choreografka praskiego kabaretu Osvobozené Divadlo (Teatr Wyzwolenia), rysowała karykatury, publikowane w „Ravensbrück Žurnal Mody”. W cyklu humorystycznych rysunków przedstawiała ona porady w zakresie mody dla różnych typów więźniarek, jak np. fantazyjne więźniarki albo więźniarki bez smaku. Załączony do rysunku tekst pouczał: Skróć swą za szeroką suknię, w tajemnicy naturalnie, bo to było zabronione. Podciągnij i zwęż talię, za pomocą szpilek zwędzonych gdzieś, użyj sztuczek krawcowej,

z nich, poprzedza: *Epidemię – trupy koło „rewiru”, Żydówki z ogolonymi głowami, Pochód śmierci i Pejzaż nocny – krematorium*. Tytuły nadała grafikom prawdopodobnie Maria Hiszpańska-Neumann.

⁴⁸ H. Dunicz-Niwińska, skrzypaczka, która najpierw grała w orkiestrze Almy Rosé w KL Auschwitz, a później została ewakuowana do Ravensbrück, wyznała Agnieszce Daukszy, że po przyjeździe Armii Czerwonej powróciła do Krakowa w odzieży zabranej z baraku SS-manek (w granatowej spódnicy i popielatej bluzce). Bardzo się też dziwiła, spotykając w Polsce były więźniarki w pasiakach, ponieważ ona sama chciała jak najszybciej ubierać się „w normalne szmaty”. Zob. A. Dauksza, dz. cyt., s. 51, 69.

⁴⁹ Niemieckie *SS-Aufseherinnen*, czyli lagrowe dozorkynie, nazywane były przez polskie więźniarki aufzejerkami lub aufzjerkami. Jak wynika ze świadectw, wiele z nich było sadystkami. Maria Hiszpańska-Neumann, niechętnie wypowiadająca się na temat własnych przeżyć, wspomniała raz o brutalnym potraktowaniu jej przez dozorkinię, że (używając eufemizmu) „została sprana”. „*Zostały mi słowa miłości*”. *Opowieść o Marii Hiszpańskiej-Neumann*, tytuł audycji *Rozmowy po zmroku*, prowadzenie A. Łapkiewicz, <https://tinyurl.com/mtrt7n3p> (dostęp: 30.06.2023). Pasiak obozowy Marii Hiszpańskiej-Neumann, Muzeum Narodowe w Lublinie, sygn. ML/MART/4383.

⁵⁰ Zob. *Słownik forensyczny*, oprac. R. Sendyka, [w:] *Rzeczowy świadek*, red. K. Grzybowska, S. Papier, R. Sendyka, Kraków 2019, s. 53–56.

⁵¹ M. Buber-Neumann, *Milena. Ukochana Kafki. Biografia*, posł. G. Bouchard, tłum. J. Nowotniak, Warszawa 2003, s. 190.

⁵² Grafiki Niny Jirsíkovéj, zob. m.in. M. Herzog, dz. cyt., bp. Jeden z kolorowych rysunków lagrowych Jirsíkovéj znalazł się na okładce amerykańskiej monografii dotyczącej życia codziennego w FKL Ravensbrück. Zob. J.G. Morrison, dz. cyt., okładka (zob. także s. 107 i 174 – ilustracje czarno-białe).

⁵³ M. Buber-Neumann, dz. cyt., s. 190.

żeby twój biust się odznaczał, jak powinien. Znajdziesz się na poziomie mody, pełna kobiecej pewności siebie...⁵⁴

Nie odnotowałam, by o tym piśmie wspominały polskie Ravensbrückanki. Wynikać to może z ich autentycznej niewiedzy o „żurnalu”. W czasie, gdy powstawał, zajęte były emocjonalnie i myślowo przede wszystkim grożącymi im egzekucjami (w FKL Ravensbrück w latach 1941–1945 rozstrzelano ponad 200 Polek) oraz zbrodnictwami eksperymentami medycznymi, dokonywanymi przez niemieckich lekarzy na więźniarkach (spośród 86 kobiet operowanych w latach 1942–1943, Polki stanowiły 74)⁵⁵. Te ostatnie mieszkaly w innych barakach niż Czeszki, inaczej spędzały czas po pracy. Z uwagami z czeskiego pisemka korespondują jednak fragmenty relacji i wspomnień, w których Polki opisują swoją odzież więziarską.

Ubrania obozowe określane były na przykład jako „luźne suknie w pasy – «pasiak», szare płóciennne długie majty, trepy na drewnianej podeszwie”⁵⁶, „stare lum-py”⁵⁷, a lakonicznie w wierszu jako „szwabskie erzätze”, niechroniące przed mrozem⁵⁸. Dotkliwie zimno odczuwała też w lagrze Halina Krzymowska, przyznając, że brak spodni w ubiorze więziarskim dla kobiet powodował większe narażenie ich na przemarznięcie⁵⁹.

Niektórym kobietom od początku uwięzienia w lagrze pasiak wydawał się jednak rzeczą wartościową. Władysława (Barbara) Wiecha, przebywająca w FKL Ravensbrück tylko miesiąc (od czerwca do lipca 1944 roku), przed przewiezieniem jej do komanda w Lipsku, powiedziała Agnieszce Daukszy: „A ja wzięłam pasiak. Pomyślałam, że skoro już tam jestem, muszę skorzystać z tego, co najbardziej dla tego miejsca typowe. Już nie było dziennej i nocnej koszuli”⁶⁰. Pamiętała też, że w pasiaku wróciła do domu.

Znaczenie pasiaka wzrosło po powrocie do Polski, gdy okazało się, że może on stanowić świadectwo pobytu w obozie. Siostry Ewa Żelechowska i Anna Puchajda, także Ravensbrückanki, opowiedziały o trudnościach związanych z poświadczaniem uwięzienia w lagrze w czasie wojny i uzyskiwaniem rent po wojnie⁶¹.

⁵⁴ P. Rosenberg, dz. cyt., s. 63.

⁵⁵ Oprócz Polek zoperowano w FKL Ravensbrück 12 kobiet o innej narodowości, w tym 10 umyślowo chorych. Pięć Polek oraz 12 kobiet obcego pochodzenia zmarło wskutek operacji. Zob. B. Strebel, dz. cyt., s. 327–330 oraz *Ponad ludzką miarę. Wspomnienia operowanych z Ravensbrück*, red. H. Klimek, wstęp W. Kiedrzyńska, Warszawa 1968.

⁵⁶ K. Jurgielewicz-Bielczykowa, dz. cyt., s. 66.

⁵⁷ A. Dauksza, dz. cyt., s. 86.

⁵⁸ H. Golczowa, *Noc*, RWO, 99.

⁵⁹ A. Dauksza, dz. cyt., s. 223.

⁶⁰ Tamże, s. 158.

⁶¹ Tamże, s. 175–176.

*

Jako najintensywniej przeżywane (poddane długotrwałemu i dokładnemu namysłowi) doświadczenie jednostkowe – spośród związanych z pasiakiem jako stygmatem – wskazałabym samotną ucieczkę z Ravensbrück Eugenii Kocwy. Opisała ją we wspomnieniach zatytułowanych *Ucieczka z Ravensbrück*, wydanych dopiero w latach 70. XX wieku⁶². Kobieta dobrze wykształcona, biegle posługująca się językiem niemieckim i znająca realia III Rzeszy, w tym niemieckiej mody, samodzielnie zaplanowała i zrealizowała plan ocalenia – zakończony sukcesem⁶³. Przez kilka miesięcy kompletowała elementy damskiego stroju podróżnego, w tym spódnicę, żakiet, nakrycie głowy i kuferek (kupowała je od współwięźniarek lub zamieniała się z nimi). W przypadku szybkiego odkrycia jej nieobecności w pracującej poza murami obozu grupie robotnic leśnych i złapania przez esesmańską straż, Eugenia Kocwa mogła zostać ukarana śmiercią. Podjęła jednak wyzwanie, wykluczając możliwość porozumienia się w tej sprawie ze współwięźniarkami, czyli *de facto* wyłączając się z lagrowej wspólnoty. W początkowej fazie realizacji planu ucieczki Ravensbrückzan-ka musiała zaprojektować akt zmiany własnej (więźniarskiej) tożsamości. Łukasz Posłuszny interpretuje samotną ucieczkę Kocwy z FKL Ravensbrück w kategorii gestu ratunkowego jednostki wobec instytucji totalnej⁶⁴. Rozważania badacza dotyczące ubioru, kompletowanego przez wiele miesięcy przez przyszłą uciekinierkę, skupiają się na planie zrzucenia z siebie stygmatyzującej odzieży w pasy jak najszybciej po ucieczce z „leśnej kolumny” (czyli „leśnego komanda” – jej miejsca pracy) i przeistoczenia się w Niemkę, by dzięki tej nowej, udawanej (albo odgrywanej) tożsamości wtopić się wkrótce w berliński tłum. Z kolei Kinga Piotrowiak-Junkiert w książce *Od idylli do ironii. Literatura węgierska wobec Zagłady w latach 1944–1948* nazwała ten typ tożsamości „przejętym”, „pożyczonym”⁶⁵. Uczona odniosła się do sceny, w której uwolniona z lagru Żydówka Lulu przebiera się w opuszczonym pokoju hotelowym za Niemkę, a wśród pozostawionych tam ubrań znajduje również mundur strażniczki. Literaturoznawczyni analizowała pierwszą węgierską powieść obozową Teréz Rudnóy *Wyzwalające się kobiety. Pierwsze 24 godziny wolności* (tytuł oryginału: *Szabaduló asszonyok. A szabadság első*) z 1946 roku. Pisarka odrzuciła w niej poetykę świadectwa i postawiła na eksperyment artystyczny. Przemilczając i pomijając obóz, ukazała „proces rekonstruowania kobiecego podmiotu, odzyskiwania i eksponowania tożsamości”⁶⁶ po doświadczeniu lagrowym, co dało asumpt do refleksji filozoficznej na temat możliwych tożsamości i uwikłań podmiotu, który:

⁶² E. Kocwa, *Ucieczka z Ravensbrück*, Kraków 1969.

⁶³ Zob. W. Kiedrzyńska, dz. cyt., s. 53–55; B. Strebel, dz. cyt., s. 685–687.

⁶⁴ Ł. Posłuszny, *Rzecz jako przepustka. Samotna ucieczka z Ravensbrück*, [w:] *Modele kobiecej samotności – panny, wdowy, rozwiedzione*, red. B. Wałęciuk-Dejneka, Kraków 2015, s. 77–86.

⁶⁵ K. Piotrowiak-Junkiert, *Od idylli do ironii. Literatura węgierska wobec Zagłady w latach 1944–1948*, Poznań 2020, s. 58–81.

⁶⁶ Tamże, s. 68.

„Co chwilę jest kimś innym, czyli może być każdym”⁶⁷. Jak podsumowała Piotrowiak-Junkiart: „W bohaterkach Rudnóy łączy się uniwersalizowana wizja człowieka i *every(wo)man*”⁶⁸.

W przywoływanych przeze mnie polskich narracjach lagrowych, należących w znacznej części do literatury dokumentu osobistego⁶⁹, nad funkcją artystyczną dominowała dokumentacyjna, wynikająca z powinności świadczenia o jednostkowym lub wspólnym doświadczeniu⁷⁰.

2023

Pięć bliskich mi kobiet, zapytanych o to, czy nosiłyby pasiastą odzież i dlaczego tak lub nie, udzieliło krótkich wyjaśnień. Dwie noszą lub nosiłyby paski, trzy – nie, ale tylko jedna z nich podała jako powód skojarzenie z odzieżą lagrową. Wiem, że jej dziadek był więźniem obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie, przeżył i wrócił do domu w pasiaku. Rodzina do dzisiaj przechowuje pasiastą bluzę, świadoma jej wartości pozamaterialnej.

Czytam głównie świadectwa kobiet dotyczące uwięzienia w lagrze, poezję i prozę, których autorki – Ravensbrückanki – w większości już nie żyją, czytam teksty kultury i znaki (element kodu kulturowego). Zauważyłam, że pasiak obecny zarówno w przekazie werbalnym, jak i wizualnym, częściowo może także za pośrednictwem tak zwanej literatury w pasiakach⁷¹, jest już nie tylko dokumentem, pamiątką czy relikwią – znakiem doświadczenia, ale również zyskuje wartość topiczną. Staje się nośnikiem znaczeń związanych z sytuacją kobiety w rzeczywistości wojennej, męskiej, wykorzystującej niezmiennie dążenie do dominacji. Ravensbrückanki, będąc jeszcze w niewoli, apelowały o odrzucenie tego dążenia, zaniechanie wojen i o przestrzeganie podstawowych ludzkich praw⁷². Ich głos zabrzmiał wyraziście

⁶⁷ Tamże, s. 79.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Autorem koncepcji literatury dokumentu osobistego jako czwartego rodzaju literackiego jest Roman Zimand (zob. tenże, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990).

⁷⁰ Wyjątkową pod względem artystycznym opowieść kobietą o lagrowym doświadczeniu stworzyła (także przywoływana przez Kingę Piotrowiak-Junkiart z uwagi na motyw kobiecego przebierania się) Zofia Romanowiczowa, ale dopiero w 1960 roku. Zob. Z. Romanowiczowa, *Przejsięcie przez Morze Czerwone*, Paryż 1960.

⁷¹ Zob. „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2023, nr 5: *Beletrystyka z Auschwitz*.

⁷² Mam na myśli dwa niezwykle teksty, które stworzyły więźniarki FKL Ravensbrück. Pierwszy, znany jako „króliczy testament”, spisały operowane Polki. Zob. W. Półtawska, *I boję się snów...*, Warszawa 1962, s. 127–128. Drugi przygotowało w Neubrandenburgu, podoboże FKL Ravensbrück, grono międzynarodowe – miał on charakter manifestu. Zob. M. Rutkowska-Kurcyszowa, *Kamyki Dawida. Wspomnienia z pensji Panny Plater – Obóz Wielkiej Polski – Obóz Narodowo-Radykalny – w obronie Warszawy 1939 – FKL Ravensbrück*, Katowice 2005, s. 196–197. Zob. W. Półtawska, S. Osiczko, W. Zeiske, *Testament „królików” Ravensbrückich*, <https://tinyurl.com/2fsw2tzu> (dostęp: 11.11.2024).

dopiero podczas otwarcia Miejsca Pamięci i Przestrogi Ravensbrück w 1959 roku, wywołując (prawdopodobnie powodowane niezrozumieniem kobiecej opowieści o doświadczeniu lagrowym) oburzenie niektórych mężczyzn⁷³. Słyszymy ten głos w cytowanym tomiku *Ravensbrück. Wiersze obozowe*, który jest jednocześnie poezją kobiecej wolności i pacyfistycznym manifestem⁷⁴.

Postanowiłam w ten sposób zaktualizować przeszłość w kontekście współczesności, po pierwsze dlatego, aby przypomnieć o długim i znaczącym trwaniu symboliki stroju w paski w historii i jednocześnie przenieść pasiak z kategorii archetypu (a zatem tego, co nieświadome, badane przez psychoanalizę) do topiki (czyli do retorycznej i powtarzalnej warstwy przekazu, dającej możliwość modulowania znaczeń)⁷⁵, po drugie, by wyrazić przekonanie o pewnym obciążeniu, a może lepiej: wyposażeniu pamięci, którą kształtujemy wspólnie jako społeczeństwo, przyznać trzeba – coraz bardziej modne. O społecznym pamiętaniu lagrowych ubrań Karolina Sulej pisała:

Jako pamiętający nie wykonaliśmy pracy obserwatora, na konkrety, blisko rzeczy, blisko zapisu doświadczenia. Od razu przenieśliśmy się na poziom skrótu, ikony. W naszej narracji o drugiej wojnie zanika faktyczna opowieść ludzi i rzeczy. Naszymi kulturowymi decyzjami przykrywaliśmy świadectwa, które ubranie, wygląd w obozie, uznawały za istotny fragment obozowego doświadczenia. Z naszej winy straciliśmy już bezpowrotnie wiele detali i historii. Wciąż brakuje ich w oficjalnych narracjach, spychane są do kategorii wstydu, frywolności⁷⁶.

Przed wszystkim jednak nie słuchaliśmy głosów Ravensbrückzanek.

ARCHIWALIA

Muzeum Narodowe w Lublinie, Pasiak obozowy Marii Hiszpańskiej-Neumann, sygn. ML/MART/4383.

BIBLIOGRAFIA

„Mnie zawsze fascynowały wszelkie powtarzalności”. O topice Zagłady z Janiną Abramowską rozmawia Paweł Wolski, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 15–24.

„Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2023, nr 5, *Beletrystyka z Auschwitz*.

⁷³ M. Piotrowski, *Nie tylko w Ravensbrück. ...1723 dni za drutami KL Auschwitz, Neuengamme, Ravensbrück, Berlin-Lichterfelde*, Warszawa 1991. Autor, były więzień Ravensbrück, we wstępie do własnych wspomnień przeciwstawił się przedstawianiu tego lagru jako obozu kobiecego, a nawet wyłącznie kobiecego, przypominając o istniejącym w ramach FKL Ravensbrück obozie męskim. Obóz ten powstał w kwietniu 1941 roku, więziono w nim około 20 000 mężczyzn. W podobny sposób reagowali na kobiecą narrację o Ravensbrück byli więźniowie Józef Kwietniewski i Włodzimierz Kuliński, których zapiski cytował Bernhard Strebel, dz. cyt., s. 369–374.

⁷⁴ *Ravensbrück. Wiersze obozowe...*, dz. cyt.

⁷⁵ Zob. A. Naśiłowska, *Topika – motywy – tematy*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, zespół red. A. Brodzka i in., Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 1078–1083 (tu także inne hasła dotyczące topiki).

⁷⁶ K. Sulej, dz. cyt., s. 424.

- Abramowska J., *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995.
- Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1–2, s. 6–23.
- Augustynowicz J., *Jacek w Ravensbrück*, Warszawa 1972.
- Bojarska K., *Obóz koncentracyjny jako zabawka*. Zbigniew Libera „Urządzenie korekcyjne: LEGO – obóz koncentracyjny”, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2004, nr 5, s. 200–206.
- Boom C. ten, *Bezpieczna kryjówka*, tłum. K. Wiazowski, Warszawa 1988.
- Buber-Neumann M., *Milena. Ukochana Kafki*. Biografia, posł. G. Bouchard, tłum. J. Nowotniak, Warszawa 2003.
- Czarnecka B., *Kobiety w lagrze. Zapis doświadczenia*, Kraków 2018.
- Czarnecka B., *Słabe ciała wojny. Biologie i biografie kobiet w obozach koncentracyjnych*, Warszawa 2022.
- Czarnecka M., Kiedio E., *Zostały mi słowa miłości. Maria Hiszpańska-Neumann. Życie i twórczość*, Warszawa 2019.
- Dauksza A., *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców*, Kraków 2021.
- Dobaczewska W., *Kobiety z Ravensbrück*, Warszawa 1946.
- Erl A., *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, posł., red. nauk. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2018.
- Freyberg J. von, Krause-Schmitt U., *Moringen – Lichtenburg – Ravensbrück. Frauen im Konzentrationslager 1933–1945. Lesebuch zur Ausstellung „Frauen im Konzentrationslager: Moringen, Lichtenburg, Ravensbrück 1933–1945”*, Frankfurt 1997.
- Greenblatt S.J., *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red., wstęp K. Kujawińska-Courtney, tłum. K. Kwapisz Williams i in., Kraków 2006.
- Herzog M., *Ravensbrücker Zeichnungen „...Hoffnung, die in uns lebt” / Drawings of Ravensbrück „...hope, which lives in us eternally”*, Ravensbrück 1993.
- Hugo V., *Dzwonnik z Notre Dame*. Powieść, t. 1–2, red. J. Iwaszkiewicz, przedm. J. Kaden-Bandrowski, Warszawa 1931.
- Hugo V., *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, posł. Z. Bieńkowski, Warszawa 1954.
- Jedlicki J., *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978, s. 344–371.
- Jurgielewicz-Bielczykowa K., *Na ścieżkach losu. Perpignan, Romainville, Ravensbrück, Neubrandenburg*, Warszawa 2007.
- Kiedrzyńska W., *Ravensbrück. Kobiety obóz koncentracyjny*, Warszawa 1965.
- Knapp G., *Frauenstimmen – Musikerinnen erinnern an Ravensbrück*, Berlin 2003.
- Kocwa E., *Ucieczka z Ravensbrück*, Kraków 1969.
- Kołodziejska A., *Polki i Żydówki w KL Ravensbrück (1939–1945). Pytania o wspólnotę*, [w:] *Na marginesie dziejów. Studia z polsko-żydowskiej historii społecznej: kobiety, młodzież, dzieci*, red. A. Landau-Czajka, Warszawa 2023, s. 321–333.
- Krzyżanowska Z., *Czarna flaga*, Warszawa 1960.
- Lamb Ch., *Nasze ciała, ich pole bitwy. Co wojna robi kobietom*, tłum. A. Sobolewska, wyd. 2, Kraków 2023.
- Lorens M., Małachowska E., *Idąc po ich śladach... Ścieżka edukacyjna po Miejscu Pamięci i Przestrogi Ravensbrück*, Katowice 2020.
- Łuczak A., *Na tropach Smętka, czyli śladami rodzin Donimirskich i Sikorskich*, „Pamięć.pl. Biuletyn IPN” 2018, nr 12, s. 92–106.
- Mieszkowski W., *Nieznane wiersze obozowe Marty Banach*, „Biezuńskie Zeszyty Historyczne” 1997, nr 12, s. 27–62.
- Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011.
- Morrison J.G., *Ravensbrück. Everyday Life in a Women's Concentration Camp 1939–45*, Princeton 2000.

- Nikliborc A., *Uwięzione w KL Auschwitz-Birkenau. Traumatyczne doświadczenia kobiet odzwierciedlone w dokumentach osobistych*, Kraków 2010.
- Nowicka D., *Pożydowskie. Figury Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzeмиńskiego*, Kraków 2016.
- Oczami tych, które przeżyły. *Zwiedzanie Miejsca Przestrogi i Pamięci Ravensbrück*, tłum. P. Seydak, T. Kurze, red. U. Krause-Schmitt, Ch. Krause, Stuttgart 2003.
- Pantouvaki S., *Narratives of Clothing: Concentration Camp Dress as a Companion to Survival*, „International Journal of Fashion Studies” 2014, Vol. 1, No. 1, s. 19–37.
- Pastoureaux M., *Diabelska materia. Historia pasków i tkanin w paski*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2004.
- Perre S. van de, *Mam na imię Selma. Wspomnienia ocalonej z Ravensbrück*, tłum. I. Mączka, Warszawa 2021.
- Persson S., *Białe autobusy. Pakt z Himmlerem i niezwykła historia ratowania więźniów z obozów koncentracyjnych*, tłum. Z. Kunert, Warszawa 2012.
- Piotrowiak-Junkiert K., *Od idylli do ironii. Literatura węgierska wobec Zagłady w latach 1944–1948*, Poznań 2020.
- Piotrowski M., *Nie tylko w Ravensbrück. ...1723 dni za drutami KL Auschwitz, Neuengamme, Ravensbrück, Berlin-Lichterfelde*, Warszawa 1991.
- Ponad ludzką miarę. *Wspomnienia operowanych z Ravensbrück*, red. H. Klimek, wstęp W. Kiedrzyńska, Warszawa 1968.
- Posłuszny Ł., *Materialny świadek, czyli co mówi pasiak obozowy*, [w:] *Rzeczowy świadek*, red. K. Grzybowska, S. Papier, R. Sendyka, Kraków 2019, s. 251–271.
- Posłuszny Ł., *Rzecz jako przepustka. Samotna ucieczka z Ravensbrück*, [w:] *Modele kobiecej samotności – panny, wdowy, rozwiedzione*, red. B. Wałęciuk-Dejnaka, Kraków 2015, s. 77–86.
- Półtawska W., *I boję się snów...*, Warszawa 1962.
- Półtawska W., Osiczko S., Zeiske W., *Testament „królików” Ravensbrückich*, <https://tinyurl.com/2fs-w2tzu> (dostęp: 11.11.2024).
- Ravensbrück. *Wiersze obozowe*, zebr., oprac. W. Kiedrzyńska, I. Pannenkowa, E. Sulińska, okładka, il. M. Hiszpańska-Neumann, Warszawa 1961.
- Romanowiczowa Z., *Przejęcie przez Morze Czerwone*, Paryż 1960.
- Rosenberg P., *Kobiety w sztuce z czasu Holocaustu*, „Pro Memoria. Biuletyn informacyjny Państwowego Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Fundacji Pamięci Ofiar Obozu Zagłady Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu” 2003, nr 19, s. 63–71.
- Ruch oporu w FKL Ravensbrück. *Spotkanie międzynarodowe. Jaszowiec – maj 1971*, red. W. Kiedrzyńska, M. Rutkowska-Kurcyszowa, U. Wińska, Katowice 1972.
- Rutkowska-Kurcyszowa M., *Kamyki Dawida. Wspomnienia z pensji Panny Plater. Obóz Wielkiej Polski ONR w obronie Warszawy 1939. FKL Ravensbrück*, Katowice 2005.
- Schmidt B., *Geschichte und Symbolik der Gestreiften KZ-Häftlingskleidung*, Oldenburg 2000.
- Schmidt B., *Pasiaki więziarskie: relikwia czy dokument historyczny*, „Pro Memoria. Biuletyn informacyjny Państwowego Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Fundacji Pamięci Ofiar Obozu Zagłady Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu” 2004, nr 20, s. 37–41.
- Shallcross B., *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010.
- Słownik forensyczny*, oprac. R. Sendyka, [w:] *Rzeczowy świadek*, red. K. Grzybowska, S. Papier, R. Sendyka, Kraków 2019, s. 53–56.
- Strebel B., *KL Ravensbrück. Historia kompleksu obozów*, tłum. A. Milewska, M. Kurkowska, wstęp A. Gawlikowska-Świerczyńska, J. Muszkowska-Penson, G. Tillion, Gdańsk 2018.
- Sulej K., *Rzeczy osobiste. Opowieści o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Warszawa 2020.
- Szmaglewska S., *Dymy nad Birkenau*, Warszawa 1945.
- The Ravensbrück Women's Concentration Camp. History and Memory. Exhibition Catalogue*, eds A. Beßmann, I. Eschebach, Berlin 2013.

- Waldow-Schily B., *Maria Hiszpańska-Neumann. Leben und Werk: 1917–1980*, Frankfurt am Main 2014.
- Wójcicka E., *Krótką historią jednego pasiaka*, „Pamięć.pl. Biuletyn IPN” 2016, nr 2, s. 10–13.
- Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
- „Zostały mi słowa miłości”. *Opowieść o Marii Hiszpańskiej-Neumann*, tytuł audycji *Rozmowy po zmroku*, prowadzenie A. Łapkiewicz, <https://tinyurl.com/mtrt7n3p> (dostęp: 30.06.2023).
- Żywulska K., *Przeżyłam Oświęcim*, Warszawa 1946.

STRESZCZENIE

Pasiak jako ubiór przeznaczony dla więźnia ma własną historię i bibliografię. Tematem szkicu jest odzież Ravensbrückanek, czyli kobiet więzionych w FKL Ravensbrück w latach 1939–1945. Zmieniała się ona w czasie, wraz ze specyfiką obozu. Najpierw więźniarki nosiły wyłącznie zaprojektowane specjalnie dla nich pasiaste sukienki i granatowe fartuchy, pasiaki rozumiane też jako kurtki, później – wskutek przepełnienia lagru i ujawniających się braków magazynowych – zmuszone były do zakładania odzieży pochodzącej z rabowanych przez Niemców majątności innych Europejczyków, głównie Żydów i Żydówek. Na podstawie obszernego wyboru ravenbrückkich świadectw oraz literatury przedmiotu (z nurtu badań nad Zagładą, studiów feministycznych i studiów nad modą) w artykule omówiono kilka ważnych zagadnień związanych z doświadczeniem lagru przez kobiety pochodzące z Polski i innych krajów. Ponadto zwrócono uwagę na tworzenie autoportretów jednostek i kobiecej wspólnoty więźniarskiej, z odniesieniem do kultury pamięci i poetyki kulturowej, na końcu przedstawiono wnioski dotyczące topiczności pasiaka w przekazie społecznym.

Słowa kluczowe: kobiece doświadczenie lagrowe, literatura dokumentu osobistego, literatura lagrowa, pasiak, Ravensbrück, Ravensbrückanki

NOTA O AUTORZE

Agnieszka Marcelina Kołodziejska – polonistka, redaktorka i edukatorka, nauczycielka języka polskiego jako obcego. Współautorka książek i materiałów popularyzujących wiedzę o najnowszej historii Polski, autorka artykułów o literaturze polskiego romantyzmu i XX wieku. Członkini Koła Naukowego Miłośników Literatury i Kultury Żydowskiej „Dabru emet”. Złożywszy rozprawę o Ravensbrückankach i ich doświadczeniu lagrowym, napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany i dr hab. Kingi Piotrowiak-Junkiart, prof. UAM, zakończyła kształcenie w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze. Przygotowuje się do obrony. Píše wiersze. Adres e-mail: agnieszka.kolodziejska@amu.edu.pl.



Aleksandra Sikorska-Krystek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0003-3510-6385

Rozalia Wojkiewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-9085-5138

Appendix. „W każdym fałdeczku jakieś wspomnienie”. Mała antologia wierszy o strojach i modzie¹

Aleksandra Konarska [z Krasickich]², *Do starego odzienia*

Kiedy me stare kładę odzienie,
W każdym fałdeczku jakieś wspomnienie –
W każdym fałdeczku widzę łez ślady,
Od których wzrok mój teraz tak blade.
I witam, witam one pamiątki –
I drogie mi są odzienia szczątki,
I trudno bardzo rozstać się z niemi,
Chciałabym zabrać, gdy pójdę z ziemi.
I na sąd stanąć w tej sukni starej.
Aby świadczyła jak do przebycia
Trudną mi była ta droga życia –
I może Pan Bóg zmniejszyłby kary.

Źródło: A. Konarska [z Krasickich],
Do starego odzienia, „Kalina” 1866, nr 10, s. 4.



¹ Antologię opracowano na podstawie m.in. zawartości katalogów bibliotecznych i cyfrowych oraz zasobów bazy projektu *Poezja na marginesie cywilizacji. Degradacja i odrodzenie twórczości poetyckiej w latach 1864–1894 (podstawa bibliograficzno-materiałowa)*, Narodowy Program Rozwoju Humanistyki (11H 11 013880), Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, kierownik projektu: prof. dr hab. Radosław Okulicz-Kozaryn, zob. <https://pnamc.ehum.psnr.pl/> (dostęp: 14.06.2025). Nie wprowadzono zmian językowych – z wyjątkiem uwspółcześnienia pisowni łącznej/rozłącznej.

² Zob. A. Żyga, *Krakowskie czasopisma literackie drugiej połowy XIX wieku (1860–1895)*, Wrocław 1983, s. 83.

Władysław Bełza, *Szwaczka*

Już dawno trzecie kury odpiały,
Na dworze ciemno i słotno.
W lampce migocąc ogarek mały,
Oświećta izbę samotną.

Mroczno... cień długie rzuca załomy,
Na ścianach woda ocieka...
W kącie przetartej leży pęk słomy:
Ach, to mieszkanie człowieka!

Pod oknem, postać jakaś schylona
Nad płótnem, – blade jak płótno;
Piosnka poczęta na ustach kona...
Straszno, boleśnie i smutno.

W skostniałych palcach igła migota,
Źle patrzeć przez oczy łzawe.
Więc też powoli idzie robota,
A dni tak ciężkie i krwawe.

– O! prędzaj, prędzaj! Nitka się płacze!
A tu tak strasznie z tą nędzą!
Jeśli do jutra sukni nie skończę,
To mię z tej izby wypędzą!

Lecz cóż mi jęki, cóż płacz pomoże?
Z oczami trzeba z ostróżna...
Robota pilna – nawet mój Boże
Popłakać nad nią nie można!

Snu ledwie kilka godzin zostaje,
Do pracy budź się o świcie...
Aż serce pęka, aż pierś się kraje,
Takież mój Boże to życie! –

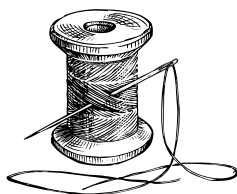
I znowu szyje pilna dziewczyna,
W palcach się miga sukienka.
I znowu jedna mija godzina,
Już w okno patrzy jutrzeńka.

– Jeszcze ścieg jeden, ręki dołożę,
Głowa na chwilę choć zaśnie!
Jeszcze ścieg jeden!... – A w tem... O! Boże!
Ogarek u lampki gaśnie...

Jęknęła biedna, chce wstrzymać ręką...
Tchu w piersiach więcej nie stało...
Słonko ciekawie patrzy w okienko,
Ale już dziewczę nie wstało.

Zakrzewo, 23 grudnia 1869

Źródło: W. Bełza, *Szwaczka*,
„Dziennik Poznański” 1870, nr 4, s. 2 ; „Gwiazda. Cza-
sopismo dla płci niewieściej” 1870, nr 3/4, s. 20.



A.K., *Ślubna sukienka*

Matka mi ślubną szyje sukienkę,
Rąbek śnieżysty w rękę jej drży,
I tęskną jakąś nuci piosenkę,
I lza jej często spada na rękę:
Złota mateczko, po co te łzy?

Jasio jedyny kocha mię szczerze
On ziści moje uroczne sny,
On drogę życia w kwiaty ubierze –
Sam mi to mówił – a ja mu wierzę:
Złota mateczko, po co te łzy?

Lecz i w mym sercu trwoga nieznana,
Jak złe przeczucie budzi się już;
Smutno mi czegoś... Matko kochana!
Zawszeż ta droga cierniem usłana?
Snem-że są tylko te wianki z róż?

Źródło: A.K., *Ślubna sukienka*,
„Gwiazda. Czasopismo dla płci niewieściej” 1870,
nr 10, s. 75



Faustyn Świderski [Ex-Bocian], *Zima i moda*

Przyznacie czytelnicy, że ni mniej, ni więcej,
Zimy u nas pół roku, zimna sześć miesięcy,
I nie wiem co się stało, w naszym tutaj kraju,
Zimno w Lipcu i Sierpniu, zimno w Czerwcu, Maju,
A jak jesień się zbliży, jak nadejdzie Wrzesień,
Uszy chowamy w czapkę, obie dłonie w kieszeń,
W Listopadzie i Grudniu, jak sobie śnieg walnie,
To już można powiedzieć – zimno kapitalnie.
Przynajmniej u nas na wsi, jest tak co rok prawie,
Może tam u was cieplej, w Kaliszu, w Warszawie?
Bo my tu na prowincji, od dawna jedynie,
Grzejemy się po wiejsku: ogniem na kominie.
W babskie lato, słoneczko swoją drogą świeci,
A śnieg sobie wybornie, swoją drogą leci,
Przy zwiększonych kłopotach i przy większej biedzie
Nie Marcin, lecz Franciszek białym koniem jedzie.
I już pono rok trzeci, wczesną zimę mamy,
Podobno tam na słońcu, jakieś wielkie plamy
Odkryli astronomy – o! mieliby racją,
Przez jaką entreprzyę, albo licytacją
Pocerować te dziury – bo się porozdziera...
Przecież u nas tak łatwo o entrepreneurę,
A na tej spekulacji, nie dość, że zarobi,
Ale świata i ludziom wielką łaskę zrobi.
Lecz *ad rem* przystępuję i wytaczam sprawę,
Dowiedziawszy się tedy, że słońce dziurawe,
Bo dowód wyczytałem, wyraźnie w Gazecie,
Zważywszy, że być może zbyt zimno na świecie,
By później nie żałować, gdy już poniewczasie,
Wydałem straszny wyrok chudej mojej kasie.
Cienko!... Djabelnie cienko!... Ale – trudna rada,
Przecież się zabezpieczyć od zimna wypada,
Kiedy dziury są w słońcu, w łokciach być nie mogą,
Oszczędność swoją drogą – zdrowie swoją drogą.
Zważywszy, że tu na wsi Żyd krawiec partaczy,
A w Kaliszu, Warszawie znów robią inaczej,
Bo przecież elegancko i mocno i modnie,
A choć drożej zapłacę, lecz chodzę wygodnie,
Że na nieznosne zimno, trzeba coś poradzić,
Postanowiłem suknie ze stolicy sprowadzić.
Gdy więc wyrok na sesji zaakceptowano,
Za zgodą w mojej rodzinie – posłańca wysłano,
Wziął list, pieniądze, opłatę, mój karbowy Marek,
I zawiózł Ekspedycją na pocztę do Żarek.

.....

Długo oczekiwany, nadszedł wreszcie pakiet,
Wydobywam z powagą lakiery i żakiet,
Różne rzeczy dla żony, kapelusz od twarzy,
O jakim dziś niejedna parażanka marzy,
Zgrabną – cudną – szliczniuchną kurtteczkę dla syna,
Ale mi przy tem wszystkiem jakoś zgasła mina,
Bo choć u mnie, raz trzeci, dobrze w piecu palą,
Jednak żona i dzieci na zimno się żalą –
Uważam, że to dla nas trochę cienkie stroje,
Ale to, może tylko przywidzenie moje,
Może to, tylko grymas i wiejska chimera...
Lecz merkurjusz opada – dziesięć – niżej zera,
W polu dmie zawierucha – mając to na względzie,
Uważam, że tej zimy, znowu zimno będzie –
Widać, że ci, co robią w Paryżu żurnale,
Nie wiedzą, że ja w piecu dziś trzeci raz palę –
Widać, że im tam ciepłej. Stało się – mój Boże!
A co się już raz stało – odstać się nie może –
Sława niegdyś Króla – Zygmunta Augusta,
Odstaje i mój żakiet i w nim kieszeń pusta,
Odstaje kapelusik od głowy mej żony,
Turniury i rękawy – stany, kapiszony,
Odstaje i kurteczka na moim chłopczynie,
Lecz nie winię nikogo – siebie tylko winię –
Jednak – spróbować trzeba.....

..... Zrobiwszy naradę,
Z żoną, synem w sąsiedztwo na wizytę jadę,
Wystrychnięci jak z igły – tak – jak to wypada,
Jechaliśmy za wiatrem – odwiedzić sąsiada,
Istotnie – było zimno – ale jeszcze to tam,
Może się i na próżno, tak bardzo kłopotam,
Może to i cieplejsze, stroje zagraniczne,
Kiedy wszyscy kupują, gdy takie prześliczne.

.....
Po kawie, po herbacie, po dobrej kolacji,
Czekać na noc ciemniejszą, nie było już racji,
Pomówiwszy więc jeszcze z sąsiadem o biedzie,
I uściskawszy wszystkich, do domu się jedzie,
Opakowałem dobrze i syna i żonę,
Lecz tam było za wiatrem, a pod wiatr w tę stronę,
Kiedy wspomnę ów odwrót, ową biedę moją,
Kochani czytelnicy!... Łzy mi w oczach stoją,
Jeszcze teraz szum straszny, w uszach moich słyszę,
Nie wiem jak to wysłowię – nie wiem jak opiszę.
Muzy! Ach Muzy! Błagam, bądźcie mi łaskawe,
Poprawcie nową werwą moją kiepską sprawę,
Spuśćcie na moją głowę promień prostopadłe,
Niechaj rymy ukują na starym kowadłe,
Będę was wiecznie wielbić i wiecznie szanować,





Lecz raczcie kowalowi trochę pomiechować!
Wiatr dmie!... Gwiżdże i huczy i szumi i pryska,
Okropna zawierucha, śniegem w oczy ciska,
Co chwila się rozjaśnia, co chwila, znów ciemno!
A tu żona i chłopiec wołają, że zimno!
Krzyczę... Ruszaj Mateusz!!! Mój Mateusz rusza,
Wtem żona zawołała: „nie ma kapelusza!”
Patrzę, a czupiradło w górze tańczy walca,
Okrywam swoim futrem zziębniętego malca,
I zeskakuję z sanek, po ów towar drogi,
Już go chwytam za wstęgę, a kapelusz w nogi,
Ja za nim, wpadłem w zaspę, lecz nie było czasu,
Gramolę się, doganiam, kapelusz do lasu,
Wreszcie szturm przypuściwszy, rozpaczny atakiem,
Chwyciłem silnie zbiega w lesie, pod świerczakiem,
Wracam – a w tym powrocie poznałem niestety!
Jakie to są wygodne, paryzkie żakiety,
Powiadam państwu szczerze, dalibóg, nie kłamię,
Zimno mi było w ręce, zimno w łokcie, w ramię,
Czułem, wyraźnie czułem i na plecach dreszcze,
Boć ja w rękaw żakieta korzec owsa zmieszczę...
Paryzcy żurnaliści niechaj mi darują,
Ale u nas tu w kraju wiatry nie żartują,
I wnijdą w czasie zimy, w każdą szparę prawie,
Jakże nie mają gwizdać w szerokim rękawie?...

.....
Gdy już przecie uniknął wszelkich nieszczęść gromu,
Zmęczony i zziębnięty, wróciłem do domu,
I za karę, że byłem taki lichy znawca,
Posłałem do miasteczka po Lejbusia krawca,
Żydzie!... Rzekłem, gdy przyszedł, największy partacz!
Za to, że ci nie płacił, tej zimy haraczu,
Abyś winę okropną, raczył mi darować,
Bierz z komody surdut! Będziesz go nicować,
Bo choć trochę wytarty i z wysokim stanem,
Ale, jak mi go bracie!... Podbijesz baranem,
To w nim nigdy nie zgaśnie, jak w żakiecie mina,
W nim można pod biegunem poszukać Franklina.
A jak uszy nakryję moją czapką starą,
Chociaż wasy stężej zamarzniętą parą,
Człowiek tyle utrapień nie przejdzie na świecie,
Jak w djabelskim wymyśle, francuzkim żakiecie.
I koniec, czytelnicy!... Gdyśmy przeszli burzę,
Ja jeżdżę w mym surducie, a żona w kapturze,
A chociaż się na świecie wszystko z mrozu skrzepło,
W takim stroju, mospanie, dobrze nam i ciepło.

Źródło: F. Świdorski [Ex-Bocian], *Zima i moda*,
„Kolce” 1872, R. 2, nr 25, s. 148–150.

Teofil Lenartowicz, *Mody*

O siostry moje, o Polki kochane!
W jakież wam przywdziać się stroje,
Śliczności nasze, wy róże różane,
Świeże i hoże dziewoje?

Ja co tak znam was, poradzę wam szczerze:
Jeśli kochacie te łany,
Niechaj się każda jak łąka ubierze,
W pogodnej porze wiośnianej.

Noście sukienki w różnowzore kwiatki.
Wy wierne córki tej ziemi,
A jak je uszyć, dziewczę z chłopskiej chatki
Nauczy słowa prostemi.

Czemu się macie odróżniać od chłopów?
Przywdziejcie stroje wieśniacze,
A może jeszcze u tych waszych stopek
I dzielną młodzież zobaczę.

Gdy nasze dziewczę ze zagrody kmieci
W wiślane spogląda fale,
Z dumą zarzuci warkocze przez plecy,
Sute poprawi korale.

I tak się czuje na swej ziemi pewną,
Tak dumną chabrów girlandą,
Jak gdyby była krakowską królową,
I Polką najpierwszą, Wandą.

Ona to może, lecz nie żadna inna,
W barwne sukienki odziana:
Polka jak łąka piękną być powinna,
Czystą jak fala wiślana.

I taka skromna jak lilijka w wiośnie,
I różna między obcemi,
Ona co matce na pociechę rośnie,
I na pociechę swej ziemi.

Powierzchnia świadczy, co na głębi leży,
W jakim się dusza lśni stroju,
Wszak lilię poznam, że lilja z odzieży
I powój poznam z powoju.

Nikczemną duszę poznam, ach! Rzecz smutna,
Po obfitościach tkaniny,
Rozpustna dusza musi być rozrzutna,
Skutki są z jednej przyczyny...

Jako w odmienne ziemia letniej pory
Porasta kwiaty i zboża,
Tak w narodowych szat rozliczne wzory
Dzieciarnia stroi się boża.

Rzecz tu najmniejsza w Opatrzności planie
Głęboką w sobie myśl chowa,
Gdy wymiesz jedno, całości nie stanie,
Taka to ścisła budowa.

Kto strój odmieni, przerzuci się w błazna,
Kto język, ducha zatraci,
Kto ziemię, w życiu nie znajdzie współbraci,
Taka tu jedność żelazna.

Turecki turban czy francuski szmatek,
Czy welon czarny Hiszpanek,
Będziesz to ubiór polskich siostr i matek,
Naszych bóstw, naszych kochanek?...

Jak to pstre ptactwo: żołą, gile, kraski,
Sówki, sokoły, drzemliki,
Lud się ogarnął osiadły nad piaski,
I ten co zaległ las dziki.

Płaszcz wziął od ptaka i pieśń wziął od ptaka,
Czystość od nieba i wody,
I po tym poznasz polskiego wieśniaka,
Że tej nie puszcza się mody.

Bo jego stroje to natura duszy,
Tak polski sokół porasta;
Obcem się pierzem ptak ten nie napuszy,
Chłopka to polska niewiasta...

Nie to, że chłopka, że jej obce książki,
Że herbów nie ma w swym rodzie,
Lecz że Ojczyznę wiąże w swoje wstążki,
I Polskę chowa w swej modzie...

Ona i nie wie może o tem wcale,
Lecz to sam Pan Bóg tak czyni,
By nie mieszały się ludy jak fale
I jako piasek pustyni.

To moja Polka, co ręce zakasze
W biednej sukience z drelicha,
I dawne pieśni wyśpiewuje nasze,
Popatrzy w lasy, powzdycha.

Przeszumią wiatry, serc przeciągnie zima,
Pokusy, hańby, upadki,
A wielką całość mały lud utrzyma,
Ubogie dworki i chatki...

Tam się dzień po dniu toczy swoim torem,
Tam źródła płyną kryształą,
Co się dwoistym wciąż mieni kolorem
Albo niebieski lub biały,

I te kolory chrześcienne, zbawienne,
W swoim życiu prostaczym,
Na cywkę wije na szaty codzienne,
Lud, który bożym jest tkaczem.

Wierzcie mi siostry, że paryska moda
Nie waszym licom przystoi,
Rozpustna szata piękności nie doda,
Myślcie o modzie raz swojej.

Spytajcie, w jakim nosiła się stroju
Jak ubierała od dziecka
Emilia Plater, nasza gwiazdka w boju,
Albo Emilia Sczaniecka

Wszystko dziś od was, nasze siostry złote,
Od waszych uczuć zależy,
Powróćcie dawną wiarę i prostotę
I dawne męstwo młodzieży.

Powagi tylko matka od was żąda,
Na czas doświadczeń tak krwawy,
Niech głupstwo patrzy, czy pięknie wygląda,
Wy dla czci, nie dla zabawy.

Gdy ja usłyszę, że rodzinnej mody
Niewiasta nasza się chwyta,
Zawołam szczęśny: ojczystej swobody
Daleka zorza już świta.

I tam pociągnę pod Wawel nasz stary,
Gdzie Wisła poszumia spodem,
I do Warszawy z bronią na galary,
Siądę z krakowskim narodem...

Florencja, 23 sierpnia 1872

Źródło: T. Lenartowicz, *Mody* [Florencja, 23 sierpnia 1872],
„Dziennik Mód. Pismo dla Polek” 1872, nr 1, s. 6³.



³ O wierszu tym wspomniała Stella, autorka *Kroniki mody*: „Może kiedyś, jeżeli się spełni poetyczne życzenie ukochanego śpiewaka *Lirenki*, wyrażone w wierszyku dla czytelniczek «Dziennika Mód» napisanym i umieszczonym w dzisiejszym numerze, może kiedyś będziemy miały nasze mody narodowe, ale ileż to czasu potrzeba, żeby się życzenia poetów w rzeczywistość zamieniły!” – zob. Stella, *Kronika mody*, „Dziennik Mód. Pismo dla Polek” 1872, nr 1, s. 10. Zob. także: R. Wojkiewicz, *Słowo o poezji w „Dzienniku Mód. Piśmie dla Polek”*, [w:] *Na Marginesie. Prace o poezji polskiej drugiej połowy XIX wieku*, red. J. Zajkowska, Warszawa 2017, s. 76–84.

Stefan January Giller
[Stefan z Opatówka],
Pieśń o koralach

Ach! Na szyi mej wspaniale
Czerwieniły się korale!
Przy robocie, czy w niedzielę,
Kiedym stała przy kościele,
Ludzie cicho wciąż szeptali.
Palcem na mnie wskazywali.
Jedna była w chłopcach plotka:
Ach! Jagodka! Ach! Stokrotka!
Ach! Zorza ranna!
W koralach, w koralach – panna!

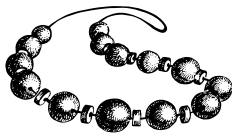
Kiedym, o jutrzeńki brzasku,
Na jagody szła do lasku –
Otrząsał się słowik z rosy,
Wyśpiewywał wniebogłosy...
Z wszystkich gajów, z wszystkich krzaków
Pełno było przy mnie ptaków...
Do koralów się złatały,
Po piersiach mię całowały,
Niby kalinę,
Ach! Mnie, ach! Mnie – dziewczynę!

Kiedy Janek ruszał w drogę,
Taką mi szepnął przestrozę:
„Gdy ci korale zblednieją,
To już żegnaj się z nadzieją,
A gdy sznurek się rozprysnie,
Wtedy ze mnie krewka tryśnie;
Tryśnie strużką koralową,
Hej! Mojaż, ty, bywaj zdrową!
Nie szukaj zguby,
Nie wróci, nie wróci luby!”

O! Mój Janku, Janku miły!
Co te korale zrobiły?
Oj! Wy korale, korale!
Przez was teraz wciąż się żalę...
Wszystkieście mi pobierały.
Wszystkieście się rozsypały.

Doloż moja nieszczęśliwa!
Patrzę na was ledwie żywa...
W głowie się mroczy...
Wypatrzę, wypatrzę oczy.

Źródło: S.J. Giller [Stefan z Opatówka],
Pieśń o koralach, „Ruch Literacki” 1876, nr 27, s. 5–6.



Adela Koneczna [Koneczna], *Do strojnej*

Z jedwabi złocistych, brylantów tęczowych,
Z róż, pereł, bławatów twe stroje utkano
I pysznaś w tej nędzy łachmanów złożonych,
Jak gdybyś tron świata dostała na wiano.

Patrz! Oto twa siostra drży z zimna i trwogi
O chleb dla swych dzieci współnagich, zgłodniałych,
I starzec oślepy tam przemarzł śród drogi,
A nie ma czym okryć swych członków zbolących.

Te wstęgi, te perły... O, jak to cię szpeci,
Niewiasto, kapłanko ojczystej zagrody.
I kiedyż zapragniesz, nad złudę, co świeci,
Wznioślejszej ozdoby i czystszej urody?...

W uczucie i wiedzę strój serce i głowę,
Bądź czynną kapłanką, stań prawdzie na straży.
Brylanty... Ach odrzuć!... Ich blaski tęczowe
Skamieniałemi są łzami... nędzarzy.

Źródło: A. Koneczna [Koneczna],
Do strojnej, „Tygodnik Ilustrowany” 1882, nr 340, s. 2.



Asmodeusz, *Spódniczka*

Pieniądz? Głupstwo! Praca? Głupstwo!
Z potęg tych się, człecze, śmiej!
Dziś na całym pono świecie,
Li spódniczka wodzi rej!

.
Czy pragniesz zabawy,
Czy też upojenia,
Dostatków, czy sławy,
Stosunków, znaczenia
Bądź – choć dekadentem,
Byłe piękny z liczka,
A wnet powodzenie
Stworzy ci – spódniczka!

–o–

Wszelkie wyższe ideały,
Które w duszy tworzą czary,
Które budzą wzniosłe szały,
Ludzkość, przyjaźń, jakieś wiary,
Głupstwo wszystko! Niechaj one
W zapomnienia giną fali.
Vive l'amour! To nasze hasło.
Za spódniczką naprzód, dalej!

–o–

Kibić zręczna, ruchy zgrabne,
Przy tym innych wdzięków wiele,
Rączki, nóżki tak powabne,
To idea! Cel nad cele!
W piersi, drżącej namiętnością,
Nowa diabłu stanie świeczka...
Więc, panowie, wznieśmy toast:
– Niech króluje nam spódniczka!

Źródło: Asmodeusz, *Spódniczka*,
„Kolce” 1896, R. 26, nr 34, s. 3.



Józef Jankowski, *Szwaczka*

Na ulicach pustka głucha,
Śpi już miasto – noc dokoła...
Cisza tłoczy się do ucha...
Jak ta cisza dziwnie woła...
Ach! Mój Boże! Już po trzeciej...
Jakżeż czas ten szybko leci!
Stuk-stuk-stuk-stuk – warcz, maszyno!
Tyś otuchą mą jedyną.

Głowa lgnie już do poduszki,
Ale muszę śleńczyć nocą...
To – dla matki, dla staruszki, –
Któżby przyszedł jej z pomocą?...
A tu trzeba, ciągle trzeba:
Węgla, nafty, mleka, chleba...
Stuk-stuk-stuk-stuk – warcz, maszyno!
Kiedyż dni te czarne miną?...

Wczoraj przyszła piękna pani
I przyniosła mi materiał:
Strojną suknię robię dla niej,
Będzie za to pólimperyał!
Pólimperyał – miły Boże!
Trochę w nędzy dopomoże...
Stuk-stuk-stuk-stuk – warcz, maszyno!
A ty pilniej szyj dziewczyno!

Jak wykończę, to przymierzę –
I w lusterku się przystroję...
Gdyby jeszcze kwiaty świeże!...
Toż to gładkie liczko moje!
Jak ta pani, tak światową
Balu byłabym królową...
Stuk-stuk-stuk-stuk, warcz, maszyno!
Niechaj dumki moje płyną!

Ach, na balu – tożbym szczerze
Wytańczyła się do woli!...
Strojni wkoło mnie tancerze...
Każdy czeka na swą kolej. –

Każdy ująć chce w ramiona...
Ach! Nie mogę, bom – zmęczona...
Stuk-stuk-stuk-stuk – warcz, maszyno!...
Tchu się wzmocnię odrobiną...

Wreszcie jeden – mój wyśniony
Prosi, prosi do walczyka...
Kołyszące płyną tony...
Tańczę... świat mi z oczu znika...
Złote pyły wkrąg migocą...
Mknę, porwana dziwną mocą...
Stuk-stuk-stuk-stuk – warcz, maszyno!
Senną otocz mnie krainą:

Uśmiechami, tęczę złotą,
Czarującym róż obłokiem...

.....
Gdzie ja jestem?... Boże! Co to?...
Toż ścieg całkiem poszedł bokiem,
Nitka w rąbku spełzła zdradnie –
Teraz wszystko pruć wypadnie...
Stój, przekłeta! Stój, maszyno!
Niechaj dumki moje zginą!

Źródło: J. Jankowski, *Szwaczka*,
„Wędrowiec” 1898, R. 36, nr 8, s. 155.



Konstanty Krumłowski [Chat-Noir, Wujcio Kostuś], *Trzymaj twą spódniczkę!*

Trzymaj dziewczę twą spódniczkę,
Chwyć ją w obie dłonie
Gdy się burza nagle zerwie
I wiatr silny wionie.

Bo co czasem spod spódniczki
Zobaczy przechodzień
To nie każdy widzieć może
Nie każdy, nie co dzień.

Widzi na twej nóżce małej
Pantofelek wąski,
I pończoszki ażurowe
I czarne podwązki.

Każdy wtedy cię mustruje
Ze zdumioną twarzą
Młodym, starym, ze zdumienia
Aż oczy wyłażą!

A spódniczka z wiatrem miga
Niby chorągiewka,
Każdy mówi, każdy myśli:
„Co za bycza dziewczka!”

Każde serce spieszniej bije
Każde oko płonie,
Trzymaj dziewczę twą spódniczkę
Chwyć ją w obie dłonie!

Strzeż się pilnie, aby w kole
Twoich wielbicieli.
Którzy dzisiaj w blasku wdzięków
Postać twą ujrzeli,

Strzeż się, by nie dostrzeżono,
Co ukrycia warte:
Mianowicie: brudną halką
Lub pończochy zdarte!

Źródło: K. Krumłowski [Chat-Noir, Wujcio Kostuś],
Trzymaj twą spódniczkę!, „Bocian” 1905, nr 16, s. 8.



Lula, *Tristesses et mondanités*

Ah! Ma chère! – jestem w takiej rozpacz...
Tak niedobrze mojej duszy tułacz...
Dziś nie spałam całą noc do rana.
Ja zabiję się! – Moja kochana!
Ale prawda!!! Gdzie ja mam też głowę –
Chcę pokazać ci suknie balowe.
Ta od Wortha jest – a ta od Chanela
(To się wścieknie Zuleczka i Ela).
Na ramionach tylko jedna pętka –
takiej nie ma sama Izabela...
Ach! Koteczku! Jestem w podłym nastroju...
Sama nie chcę pozostać w pokoju,
Bo na pewno straszno coś zrobię
I pojutrze – złożycie mnie w grobie...
Życie STRASZNE JEST... A w sklepie Lucyny
wystawiono kapelusz z tyftyny,
Całkiem skromny; jedyne przybranie
ogon małpy – tu le vois – kochanie?
Wprost cudowny! Ale mnie w tym fasonie
Nie jest dobrze. Dusza w smutku tonie
I tak skarży się jękiem... NIESTETY!!!
Czy widziałaś mój tricornie z georgetty?
Ten z Paryża? Na dwa metry długi,
na nim siedzą trzy młode papugi.
Moja Droga!! Ta zawilość życia...
100.000 pól arszyna podszycia!
A wstążeczka w kwiatuszki bułgarskie
pół miliona na franki szwajcarskie...
Wszystko smutne jest i takie... codzienne...
Zamówiłam koszulki dwie dzieńne
„Spider’s web” nazywają te dziwy
z pajęczyny zeszyte prawdziwej;
takie wiotkie są jak ludzkie zasady –
SMUTNA JESTEM! Na to nie ma rady...
Mężczą życia mnie ciemne problemy...
W takim mroku jesiennym żyjemy.
Idę w życie – sama nie wiem dlaczego –
i jak senna – j’entre do sklepu Hersego.
TO FATALIZM JEST – moja kochana,
Myśląc o tem nie spałam do rana –
Takie wszystko nikczemne i blade...
DORCIU! PROSZĘ PODAĆ CZEKOLADĘ!

Źródło: Lula, *Tristesses et mondanités*,
„Pani” 1923, nr 4/5, s. 41.



Irena Tuwim, *Letnie suknie*

Gdy jest się młodą kobietą, w samym środku lata,
To chciałoby się mieć letnich sukien moc. Wszystkie letnie suknie świata.

Kolory pachną, jak kwiaty. Potrafią być ciepłe i chłodne,
Niektóre są jak wieczory. Inne – jak ranki pogodne.

Jedne są całe z miodu. Drugie z owocu banana.
Trzecie są cierpkie i gorzkie, jak gruszka za wcześnie zerwana.

Chcę, by nie było barwy chłodnej ani gorącej,
W której nie miałabym sukni z miękkiej materji pachnącej.

W tej – z zieloności migdału, całej w najmłodsze falbanki
Będę chodziła w poranki, w świeże i mokre poranki.

A tamta, złoto-różowa, z organdy, z krynoliną,
Rozpali się w pewne południe i zacznie pachnieć brzoskwinią.

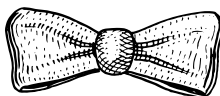
Suknię koloru cytryny, w dzień najgorętszej pogody,
Gorzkawo-żółtą, zaciętą – dla rzeźwej włożę ochłody.

Jedną mieć będę cienką, liljową, jak leśne dzwonki:
W paproć najczulszą, najwiotszą ustroję ją zamiast koronki.

I jeszcze drugą z pajęczyn, i trzecią z wieczoru i cienia,
I tę, najcudniejszą, z obłoków, dla których nie znam imienia.

Źródło: I. Tuwim,

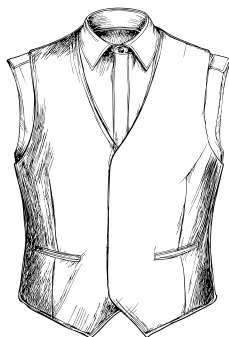
Letnie suknie, „Pani” 1924, nr 6/7, s. 4.



Maria Pawlikowska, *Lechoń*

To przyzna każdy znawca,
Że gdyby Leszka ubrać u angielskiego krawca
Na przykład Pricksa lub Poola,
Toby się rozległ wielki krzyk podziwu
I nie byłoby w świecie salonu assez chic
Dla tego Incroyabla, Unscadina, petit-maitre'a,
Którym byłby Jan Lechoń w jedwabnych koszulach,
Cylindrach, smockingach i zamszowych getrach.
Aż Wilde by z grobu wyskoczył,
By z nim pomówić prędko w cztery oczy
I Georges Brummel, choć na nim porosła już trawa,
Rozwiązałby i związał swój halsztuk na nowo,
Byron zaś spojrzałby mu na duszę i krawat
I krzyknął „Ostatnie słowo”.

Źródło: M. Pawlikowska,
Lechoń, „Pani” 1924, nr 6/7, s. 51.



Jerzy Braun [Beta], *Moda*

Taka nieznana, tajemnicza pani
błada mettresa Paquina, Poireta
wciąż z niewiadomej dobywa otchłani
modele nowe, jak rymy poeta.

Tu czegoś ujmie, a tam czegoś doda,
tutaj rozetnie, a tu przypnie szmatki –
i już gotowa noworoczna moda
dla panny, wdowy, rozwódki, mężatki.

Suknie do kostek, lub wyżej kolana,
dekolt do pasa, zapięcie pod szyję...
Nieznana pani zawołowana
pieniądz z portfelów, a krew z serca pije.

„Lady” z Londynu, „mademoiselle” z Paryża
i „fraullein” Plattfuss z rudego Berlina
w kornym ukłonie, przed modą się zniża,
jak przed kuszącym gestem Aretina.

I każda z kobiet jakiegokolwiek nacji
w Azji, Australii czy na Marsie wreszcie,
po nocach marzy o nowej kreacji,
o której wszyscy będą mówić w mieście...

Źródło: J. Braun [Beta], *Moda*,
„Głos Narodu” 1925, nr 35, s. 7.



Maria Chybowska, *Do strojnisi*

Nic cię nie wzrusza, że serce czyje
cierpi, że z bólu jak wąż się wije ...
Nic cię nie wzrusza, nic nie obchodzi,
że bliźni w nędzy po uszy brodzi,
bylebyś miała kapelusz nowy
i elegancki strój wieczorowy,
byleś z dniem każdym modniejsza była
i od błyskotek, jak łątką, lśniła
po to, by próżni mówili: „Boska!
i, jak kukułka, taka beztroska,
a jakie nosi wykwintne stroje!” –
i zabiegali o względy twoje.

Nic cię nie wzrusza, nic nie przejmuję,
że ktoś nieszczęsny z głodu się truje,
że, gdy śpisz słodko – twe rówieśnice
tężą przy pracy mętne źrenice:
i wzrok sprzedają i wątle siły,
by dzieciom w oczach łzy nie świeciły;
a ukojenia nie znają we śnie –
i tak ze świata schodzą przedwcześnie...

Nic cię nie wzrusza, nic nie obchodzi,
że z wycieńczenia ktoś ledwo chodzi,
bylebyś miała kremy, bielidła,
I wyszukane drogie pachnidła.

Źródło: M. Chybowska,
Do strojnisi, „Łowiczanie” 1929, nr 38, s. 3.



Indeks

A

Abramowska Janina 205, 217, 218
Abriszevska Paulina 26, 111, 122
Adamska Małgorzata 147
Addison Joseph 60
Agamben Giorgio 26
A.K. 224
Al-Araj Anna 95, 98
Aleksander I 55
Aleksandrowicz Jerzy 25, 29
Andreu Guillemette 104, 105, 109
Andrzejewski Tadeusz 103, 109
Arakczjew Aleksiej 58, 65
Arcypromienisty zob. Zan Tomasz
Armon Witold 193, 199
Asmodeusz 235
Astarot (Wachtl Karol) 12
Augustynowicz Janina 204, 206, 210, 218
Austen Jane 179, 189
Awierincew Siergiej 50, 52

B

Bąbel Agnieszka 13, 27
Bachórz Józef 13, 25, 30, 115, 116, 122, 124, 134
Baczyński Krzysztof Kamil 52
Baczyńska Małgorzata 69
Bajda Justyna 7, 26, 30, 31, 123, 133, 134, 136
Baker Josephine (McDonald Freda Josephine) 171
Ball John 183, 184
Balzac Honoré de 87, 88, 97, 111, 122, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 134, 135
Banach Andrzej 22, 23, 26, 39, 40, 59, 64, 65, 87, 97, 184, 189

Banach Ella 23, 26, 39, 40, 184, 189
Banach Marta 209, 218
Banerjee Jacqueline 132
Baranowska Monika 10, 29
Barański Janusz 84, 97
Barbey d'Aurevilly Jules Amédée 185, 189
Barthes Roland 24, 26
Bartkiewicz Magdalena 22, 26
Bartyś Julian 23, 26
Bartyzel Jacek 188, 189
Batko-Tokarz Barbara 137, 151
Batko Zbigniew 43, 52
Baudelaire Charles 181, 189
Bauman Zygmunt 90, 97
Bawarska Elżbieta 154
Bazyłow Ludwik 58, 65
Bąkowska Eligia 105, 109
Bątkiewicz Edyta 138–141, 151
Beaupré Lucie de 147
Beauvois Daniel 55, 61, 65
Bednarz-Grzybek Renata 191, 198
Belmont Leo 33, 40
Bełza Władysław 222, 223
Benjamin Walter 90, 95–97, 99
Berkan-Jabłońska Maria 191, 198
Berman Marshall 87, 97
Bernsztajnowa Rozalia 71
Bessmann Alyn 207, 219
Beydale Cecilia 142
Bezak Paweł 10, 29
Biedrońska-Słota Beata 22, 25, 26, 28, 30
Blaze François Henri Joseph 71
Bielak Alicja 84, 97
Bieliak-Robson Agata 87, 97
Bieliński Józef 60, 61, 65
Bieńko Mariola 171, 176
Bieńkowski Zbigniew 211, 218

- Bigoszevska Wanda 10, 26
 Bill Max 134
 Biniaś-Szkopek Magdalena 138–141, 146, 151, 152
 Birt Anna 139, 140
 Bismarck Otto 101
 Bobrowicz Wojciech 24, 27
 Bobrowska Barbara 83, 97
 Bodei Remo 84, 85, 97
 Bodo Eugeniusz 169
 Bogusławski Stanisław 74, 81
 Bogusławski Wojciech 72
 Bohomolec Franciszek 75
 Boom Betsie ten 206
 Boom Corrie ten 206, 218
 Borkowska Grażyna 26, 28, 110, 116, 117, 122
 Borowczyk Jerzy 60, 64–66
 Borzym Stanisław 34, 40
 Bouchard Gudrun 213, 218
 Boucher François 22, 26, 186, 189
 Bourdieu Pierre 181
 Bourget Paul 131
 Bowers Fredson 43, 52
 Branicki Ksawery Franciszek 99
 Braudel Fernand 13, 26
 Braun Jerzy 242
 Brodziński Kazimierz 65, 124, 134
 Brodzka Alina 31, 41, 217
 Brooks Shirley 71
 Brummell George (Bryan) 88, 185–187, 189, 241
 Bryan Pat 180, 189
 Brzeszcz Daniel 10, 26
 Buber-Neumann Margarete 213, 218
 Budrewicz Tadeusz 83, 85, 97, 98, 190
 Bujakowski Zygmunt 58, 66
 Bujnicki Tadeusz 26, 27
 Buryła Sławomir 218
 Brzozowski Stanisław 110
- C**
- Cabanówny, siostry 205
 Callier Aleksandra 102, 109
 Calek Anita 62–65
 Carlyle Thomas 34, 40, 90–93, 96–99, 184, 189
 Castil-Blaze zob. Blaze François-Henri-Joseph
 Cervoni Aurélia 46, 52
 Cękalski Eugeniusz 169
 Challamel Augustin 27
 Chałupka Władysław 138, 151
 Champollion Jean-François 102
 Chatel, panna 147
 Chęciński Jan 76, 82
 Chiżyńska Ludwika 146, 147, 151
 Chlebowska Edyta 8
 Chmieleńska Aleksandra 24, 27
 Claudius Georg Carl 36
 Chodźko Jan 59
 Chopin Fryderyk 70, 81, 82
 Chrostowska Grażyna 208
 Chybowska Maria 243
 Cichocki Jan 47
 Cieśla-Korytowska Maria 25, 30
 Ciesielska-Borkowska Stefania 45, 52
 Cieszkowski August 145
 Colonelli Maryla 79
 Cottagnies Line 183, 189
 Cybulska Anna 26, 167, 177
 Czachowska Janina 19
 Czachowska Katarzyna 137, 138, 140–143, 145–151
 Czapliński Przemysław 181, 189
 Czapska Maria 142, 151
 Czapski Józef 102, 109
 Czarnecka Barbara 207, 218
 Czarnecka Maria 207, 212, 218
 Czarnecka Patrycja 154, 164
 Czartkowski Adam 56, 58, 66
 Czartoryska Anna Zofia 139, 148
 Czartoryska Elżbieta 144, 149, 150
 Czartoryski Adam Jerzy 56, 139, 144
 Czartoryska Marcelina 148
 Czartoryska Izabela 148
 Czeczot Jan 57–59, 66
 Czermińska Małgorzata 62, 65
 Czernicki Gustaw 102, 109
 Czetwertyńscy 56

Czubek Jan 55, 65

Czechow Antoni 43, 52

Ć

Ćwierczakiewiczowa Lucyna 17, 194

D

Dahlmann Pierre 45, 51

Dambek-Giallelis Zofia 62, 65

Dambrowski Samuel 25, 28

Dauksza Agnieszka 211, 213, 214, 218

Dawid Kulesz 43

Dąbrowska Agnieszka 13, 24, 27

Dąbrowska Maria 31, 89, 98

Dell Ethel M. 180

Man Paul de 64, 65

Dernałowicz Maria 58, 66

Derra Aleksandra 84, 98

Derwich Marek 10, 27

Deslandes Yvonne 22, 26, 186, 189

Desperak Izabela 10, 30

Dębowska Maria 138, 152

Dębowski Marek 25, 29

Dickens Charles 91, 95, 96

Diderot Denis 44

Dobaczewska Wanda 202, 209–211, 218

Dobkowska Joanna 22, 27

Domańska Ewa 84, 97, 98

Domeyko Ignacy 57, 58, 65, 66

Donimirska Wanda 204

Donizetti Gaetano 71

Donner Katarzyna 173, 177

Dormus Katarzyna 27

Doroszewski Witold 20

Dostojewski Fiodor 43, 52, 84

Dowgiałło Bogna 24, 27, 38, 40

Doucet Jacques 8

Drązkowska Anna 23, 27

Dubois Jean 45, 52

Duda Kinga 10, 29

Duchińska Seweryna 17

Dumas Alexandre 72

Dunajówna Maria 60, 65

Dunicz-Niwińska Helena 213

Duniec Krystyna 174, 175, 177

Dyboski Roman 184

Działyńska Celestyna (Celina) 139–143,
147, 149, 150

Działyński Tytus 139, 142, 151

Działyńska Elżbieta 141

Działyńska Jadwiga 137–152

Dziekońska-Kozłowska Alina 22, 27

Dzierzkowski Józef 76

Dziewanowska Jadwiga 23, 27

Daniłowski Gustaw 160, 164

E

Ebers Mortitz Georg 102, 109

Eliot George 91

Elsner Józef 72

Elvey Maurice 180

Emerson Ralph Waldo 91

Engel Mark 91, 97

Erbe Günter 181, 189

Erlt Astrid 218

Eschebach Insa 207, 219

F

Faircloth Kelly 179, 189

Falski Maciej 24, 26

Fałtynowicz Zbigniew 85, 98

Farnol Jeffery 179–187, 189

Feldman Wilhelm 123, 134

Fichte Johann Gottlieb 34

Ficowski Jerzy 219

Fiedler Arkady 169

Fijałkowski Stanisław 134

Flaubert Gustave 133, 135

Floryan Władysław 26, 28

Fox Dorota 180, 189

Francis Kay 168

Francuz Piotr 23, 28

Franke Jerzy 27, 191, 198

Franklin John 227

Freedgood Elaine 95, 98

Freeland Thorton 180

Freyberg Jutta von 207, 218

Furmanik-Kowalska Magdalena 24, 29

G

Gabryś Monika 158, 164
 Galle Henryk 123, 124, 134
 Garat Pierre-Jean 87
 Gard Roger Martin du 45
 Gautier Théophile 45, 88, 89, 98, 102
 Gawalewicz Marian 60, 65
 Gawęcka-Bisko Kalina 192, 193, 198
 Gawlikowska-Świerczyńska Alicja 202, 219
 Gąsowska Lidia 218
 Giller Stefan January (Stefan z Opatówka) 232, 233
 Gintowt-Dziewałtowska Lama 10, 27
 Glenn Susan Anita 171, 172, 177
 Gloger Maciej 91, 98
 Glücksberg Jan 14
 Głazewska Agata 139, 151
 Goethe Johann Wolfgang von 34, 51, 55, 65, 66
 Gogol Michał 43, 52
 Golczowa Halina 207–209, 214
 Golińek Ryszard Daniel 72, 73, 81, 82
 Gołębiowski Łukasz 58, 66
 Gombaud (krawcowa) 147
 Gombrowicz Witold 107, 109, 181, 189
 Gomulicki Juliusz Wiktor 84, 98
 Gomułka Władysław 101
 Goncourt Emond de 43, 45, 46, 51, 52, 135
 Goncourt Jules de 43, 45, 46, 51, 52, 135
 Gondek Maria Joanna 138, 139, 151
 Gorączko Alfreda 211
 Gorki Maksym 43, 52
 Gosnell John 127
 Górska-Romanowiczowa Zofia 205, 208, 216, 219
 Graban-Pomirska Monika 120, 122
 Graczyk Ewa 120, 122
 Graham John 124, 134
 Grant Gail 70, 81
 Graux Lucien 46
 Greenblatt Stephen Jay 205, 218
 Greenwald Helen 70, 81
 Gregorowicz Jan Kanty 14

Greimas Algirdas Julien 71, 81
 Gromadzińska Małgorzata 23, 27
 Gromkowska-Melosik Agnieszka 13, 27, 171, 176
 Grottger Artur 10, 28
 Grzejszczak Łukasz 23, 27, 194, 198
 Grześkowiak-Krwawicz Anna 25, 29
 Grzybowska Katarzyna 205, 213, 219
 Gučaite Giedre 25, 28
 Gutkowska-Rychlewska Maria 22, 27
 Guyaux André 46, 52
 Guze Joanna 88, 98, 181, 189

H

Halawa Ewa 22, 27
 Halévy Ludovic 46
 Hall Rosalind 105, 109
 Hamlin Hannibal 183, 189
 Hammen Émilie 124, 134
 Handke Ryszard 158, 164
 Hańderek Joanna 24, 27
 Haraway Donna 170, 176
 Harsdorf-Bromowiczowa Teresa 201, 202, 208, 211
 Hawthorne Nathaniel 91
 Helman Alicja 171, 177
 Helman Zofia 70, 81
 Henare Amira J.M. 83, 99
 Hendrykowska Małgorzata 169, 177
 Hendzel Władysław 26, 27
 Hernas Czesław 153
 Hernik-Spalińska Jagoda 168, 177
 Herodot z Helikarnasu 106
 Herr Corinna 70, 81
 Herse Bogusław 13, 17, 18, 27, 118, 162, 239
 Herzog Monika 207, 213, 218
 Heyer Georgette 179
 Himmeler Heinrich 203, 206, 219
 Hiszpańska-Neumann Maria 201, 207, 212, 213, 217–220
 Hołda Joanna 23, 30
 Hochfeld Julian 89, 98
 Hohenzollern Wilhelm II 101
 Holbraad Martin 83, 99
 Holmgren Beth 156, 164

Hopkins Alan 88, 98
Hopkins Vanessa 88, 98
Hugo Victor 88, 211, 218

I

Ihnatowicz Ewa 22, 25, 27, 28, 111, 122
Ilmurzyńska Halina 91, 98
Ilnicka Maria 193, 197, 198
Iłakowiczówna Kazimiera 47
Issac Veronica 70, 81
Iwaszkiewicz Jarosław 46, 52, 211, 218

J

Jan Paweł II 152
James William 36, 40
Janion Maria 25, 29
Jankowski Józef 236, 237
Janus Agata 167, 177
Jarońska Izabela 25, 27, 59, 66
Jarosz zob. Malewski Franciszek
Jarosz-Mackiewicz Edyta 13, 27
Jarzyńska-Pokojska Dominika 13, 27
Jasiński Bruno 47, 193
Jasina Łukasz 101, 109
Jaworska Justyna 10, 26
Jaworska Władysława 181, 189
Jaworski Roman 25, 28, 190
Jaxa-Bąkowska Józefa 198, 199
Jeannin-Garreau Eliane 207
Jedlicki Jerzy 208, 218
Jesenská Milena 213
Jesionowska Wanda 83, 98
Jeżowski Józef 63
Jędrych Karolina 194, 195, 198, 199
Jędrzejewiczowa Waleria 102, 109
Jędrzejewski Tomasz 57, 58, 60, 66
Jirsíková Nina 213
Jowers Sidney Jackson 69, 71, 81
Jünger Ernst 34
Jurgielewicz-Bielczykowska Krystyna 210, 211, 214, 218

K

Kaczyński Tadeusz 80, 81
Kaden-Bandrowski Juliusz 211, 218

Kafka Franz 213
Kalinowska-Witek Barbara 27
Kamińska Krystyna 191, 199
Kandinsky Wassily 134
Kania Ireneusz 43, 44, 51, 55, 65, 90, 97
Kaniewski Andrzej 179, 189
Kant Immanuel 34
Kantor Tadeusz 97, 98
Karłowicz Jan 20, 21, 29
Karol II Stuart 89
Karpińska Zofia 207, 209
Kawalerowicz Jerzy 101
Kazimierska-Jerzyk Wioletta 24, 27, 35, 40
Kazimirski Wojciech 141, 142, 151
Kempny Marian 93, 98
Kenig Józef 25, 27
Kędzierzawski Wojciech 93, 98
Kiedio Ewa 207, 212, 218
Kiedrzyńska Wanda 201–204, 214, 215, 218, 219
Kingsley Charles 91
Kiss Edith 207
Kita Jarosław 24, 30, 157, 164
Klekot Ewa 93, 98
Klimas Joanna 69
Klimek Helena 214, 219
Klinkhardt Werner 34
Kluczwajd Katarzyna 10, 28
Kłosińska Krystyna 26, 27, 112, 122, 128, 134, 194, 199
Knapp Gabriele 209, 218
Knotz-Balicka Renata 22, 27
Koblańska Dorota 22, 27
Kochanowicz Jacek 13, 26
Kochanowski Marek 160, 164
Kocwa Eugenia 215, 218
Kołodziejska Agnieszka Marcelina 26, 201, 220
Komornicka Maria 123, 135
Komosa Magda 181, 189
Konarska Aleksandra (z Krasickich) 221
Kondrasiuk Grzegorz 173, 177
Koneczna (Konieczna) z Korwin-Paszkowskich (Hanicka) Adela 234
König René 22, 27

- Konopnicka Maria 31, 85, 98
Kończal Katarzyna 181, 189
Kopytoff Igor 93, 98
Korbut Joanna 28
Korybut-Marciniak Maria 24–25, 28, 30, 157, 162–164
Korzeniowski Józef 115, 117
Kosmowska Barbara 120, 122
Kossak Juliusz 15
Kostkiewiczowa Teresa 110
Kostrzewska Maria Ewelina 145, 151
Kott Jan 176
Kowalcuk Urszula 154, 164
Kowalczyk Wojciech 190
Kowalczykowa Alina 13, 25, 27, 30
Kowal Jolanta 57, 66
Kowalska Joanna 22
Kowalski Jacek 73, 76, 81
Kozina Irma 22, 28
Kozłowski Władysław Mieczysław 33, 40
Krajewski Marek 84, 98
Krall Hanna 50, 52
Kralowa Halina 13, 29
Kramar Rostysław 79, 82
Krasicki Ignacy 74, 75
Kraśńska Eliza 143
Kraśński Edward 176
Kraśński Zygmunt 82, 143
Kraskowska Ewa 47, 52
Kraszewski Józef Ignacy 115, 116
Kraszewski Igor 146, 152
Krause Christine 207, 219
Krause-Schmitt Ursula 207, 218, 219
Kraushar Aleksander 60, 66
Kreft Magdalena 22, 28, 91, 99, 111, 112, 114, 117, 122
Królikiewicz Grażyna 90, 98
Krüger Edmund 193
Krüger Maria 191–195, 197–199
Krumłowski Konstanty (Chat-Noir, Wujcio Kostuś) 238
Kruszelnicka Salomea 79
Kryński Adam Antoni 20, 29
Krypczyk Aleksandra 10, 28
Krystek Jędrzej 26, 33, 41
Krzemieniowa Krystyna 37, 40
Krzymowska Halina 214
Krzywicka Irena 174, 177
Krzywobłocka Bożena 10, 28
Krzyżanowska Magdalena 154, 164
Krzyżanowska Zofia 204, 205, 218
Kubinowski Dariusz 24, 27
Kucia Marek 24, 29, 33, 40
Kuczyńska Alicja 23, 28
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 26, 43, 53, 220
Kujawińska-Courtney Krystyna 205, 218
Kulczycka-Saloni Janina 101, 103, 104, 109
Kulesz Dawid 43
Kulickowska Krystyna 193, 199
Kuliński Włodzimierz 217
Kuźma Inga Barbara 10, 30
Kunert Zofia 206, 219
Kurcysz Jerzy 206
Kurkowska Magdalena 202, 219
Kurpiński Karol 72
Kurze Tatiana 207, 219
Kustra Czesław 145, 146, 151
Kwapisz Williams Katarzyna 218
Kwiatkowski Jerzy 114, 122
Kwietniewski Józef 217
- L**
- Lalak Danuta 62, 66
Lamb Christina 218
Landau-Czajka Anna 202, 218
Landau Sonia zob. Żywulska Krystyna
Landow George P. 132
Latour Bruno 84, 97, 98
Lavater Johann Caspar 124, 134, 135
Leclerc Buffon Georges-Louis de 44
Lecoq Violette 207
Legutko Grażyna 95, 98, 160, 164
Lehnert Gertrud 22, 28
Lenartowicz Teofil 10, 12, 228–231
Lenne-Cornuez Johanna 188, 189
Leśniewski Paweł Eustachy 187, 189
Leśnodorski Bogusław 193, 199
Libelt Karol 145
Liczbńska Maria 181, 189

Liger Piotr 22, 28
Li Gong 22, 27
Linde Samuel Bogumił 20, 28
Lipok-Bierwiaczonek Maria 22, 30
Lisak Agnieszka 194, 195, 199
Locke John 188, 189
Lorens Maria 218
Lula (pseudonim) 239
Lyszczyzna Jacek Eugeniusz 64, 66
Loti Pierre 131
Leon XIII 145

Ł

Łapkiewicz Aleksandra 213, 220
Łazarowicz Urszula Ludwika 78
Łeńska-Bąk Katarzyna 93, 98
Łojek Jerzy 26, 28
Łopacińscy Dorota i Józef 56
Łoś Józef 144, 151
Łoziński Teodor 58
Łubieniewska Ewa 25, 28
Łuczak Agnieszka 204, 218
Łuczak Maria 147, 151
Łukasiewicz Małgorzata 33, 40
Łukaszewicz Adam 103, 109
Łusza Agata 171, 177
Łuskino Leon 209
Łysak Alina 27

M

Mac Guire 147
Mach Jolanta 171, 177
Magala Sławomir 33, 35, 40
Mahdi 103
Majewski Lech 22, 28
Malczewski Antoni 62
Malewski Franciszek (ps. Jarosz) 58, 59, 63, 64
Malibran Maria 70, 71
Malik Jakub A. 83, 91, 98
Małachowska Ewelina 218
Małecka Anna 34, 40, 91, 98
Mankiller zob. Pearl Wilma
Marchlewicz Krzysztof 138, 151

Marecki Józef 24, 29
Marianne-Bey Auguste 102, 103, 109
Markiewicz Henryk 101, 107, 109, 176
Mark Marcelli 180, 182, 185, 189
Markowski Michał Paweł 95, 98
Marquard Odo 37, 40
Martuszevska Anna 91, 99, 153, 164
Marx Karl 87
Marzel Shoshana-Rose 126, 128, 133, 135
Maspero Gaston 102, 103, 109
Maślach Aneta 138, 151
Matlakowski Władysław 183, 189
Maud Montgomery Lucy 71
Maupassant Guy de 43–45, 52
Maxwell William Babington 180
Mazur Aneta 83, 84, 98
Mączka Iwona 206, 219
Meilhac Henri 46
Melosik Zbyszko 171, 176
Melville Herman 84
Merecki Jarosław 188, 189
Mertens Felicie 207
Mével Jean-Pierre 45, 52
Michalska Iwona 27
Michalski Grzegorz 27
Miciński Tadeusz 25, 29
Mickiewicz Adam 7, 25, 28, 31, 41, 56, 57, 59, 61–64, 66, 67, 82, 91, 95, 98, 102, 110, 122, 191, 198, 221
Mickiewicz Ewa 167, 176
Mieczysławska Makryna 42
Mieszkowski Wiktor 209, 218
Międza Krzysztof 190
Mikołaj II 101
Mikołajczyk Jacek 180, 189
Milewska Agnieszka 202, 219
Mirońska Małgorzata 22, 28
Mizerka Anna 181, 189
Mniszkówna Helena 153–165
Możdżyńska-Nawotka Małgorzata 13, 22, 23, 27–29
Molenda Maria 25, 28
Moniuszko Stanisław 69, 72–77, 79–82
Montandon Alain 128, 135
Montet Pierre 105, 109

Morawski Stanisław 57, 58, 66
 Morin Henry 45, 51
 Morozowicz Rufin 167
 Morozowicz-Szczepkowska Maria 167–177
 Morrison Jack Gaylord 207, 213, 218
 Morris William 184, 189
 Moryto Anna 8
 Mościcki Henryk 56–59, 65, 66
 Mozart Wolfgang Amadeus 70
 Mróz Daniel 22, 26
 Muller Alicja 8, 28
 Mulvey Laura 171, 177
 Muszkowska-Penson Joanna 202, 219
 Myśko-Pasicznik Roksolana 79
 Mędykowski Grzegorz 25, 28

N

Nabokov Vladimir 43, 49, 51, 52
 Nalewajska Lilianna 87, 98
 Narkiewicz-Jodko Antoni 102, 109
 Nasiłowska Anna 156, 164, 217
 Nelson Best Kate 28
 Nelson Horatio 185
 Nemoianu Virgil 84, 98
 Niedźwiedzki Władysław 20, 29
 Niedziałkowska Dorota 25, 28, 111, 117, 122
 Niedźwiecki Leonard 143, 149, 151
 Niesporek-Szamburska Bernadeta 194, 199
 Niewiadowski Andrzej 193, 199
 Nikliborc Agnieszka 219
 Niwiński Andrzej 103, 105, 109
 Nizio Krystyna 144, 151
 Norwid Cyprian 8, 9, 84, 98, 122
 Nowak Stefan 33, 40
 Nowak Zofia 147, 151
 Nowicka Daria 219
 Nowicka Ewa 93, 98
 Nowosilcow Mikołaj 60
 Nowotniak Justyna 213, 218
 Nurzyńska-Dziemska Anna 13, 27

O

Obrączka Piotr 26, 27
 Obtułowicz Barbara 8, 28
 Ochorowicz Julian 102, 109

Odnous-Pawlińska Julia 13, 27
 Ogonowska Agnieszka 23, 28
 Okoń Waldemar 10, 27
 Okulicz-Kozaryn Małgorzata 26, 191, 200
 Okulicz-Kozaryn Radosław 25, 26, 28,
 179, 190, 199, 221
 Olcott Sidney 180
 Olejniczak Martyna 26, 55, 67
 Oleszek Agnieszka 69, 82
 Orlińska-Mianowska Ewa 22, 28
 Orosz Janina 26, 28
 Orzeszkowa Eliza 19, 22, 25, 28, 87,
 111–122, 124, 135, 197
 Osiczko Stanisława 216, 219
 Ossowska Danuta 218
 Ostaszewska Aneta 62, 66
 Ostenso Martha 180

P

Paszek Jerzy 112, 122
 Płonka-Bałus Katarzyna 10, 28
 Pług Adam zob. Pietkiewicz Antoni
 Pietkiewicz Antoni 25, 28
 Paczoska Ewa 22, 26, 28, 91, 98, 111, 122
 Pakuła Zbigniew 24, 27
 Pannenkowa Irena 201, 219
 Pantouvaki Sofia 219
 Papier Sylwia 205, 213, 219
 Parandowski Jan 103, 109
 Parvi Jerzy 87, 97
 Passy Blanche 45
 Passy Louis 45
 Pastoureau Michel 204, 219
 Patro-Kucab Magdalena 57, 66
 Pawlikowska Maria (Pawlikowska-Jasno-
 rzewska z d. Kossak) 139, 241
 Pauqin Jeanne 8
 Pearl Wilma (Mankiller) 179, 189
 Pelski (oficer gwardii rosyjskiej) 58, 66
 Pepys Samuel 89, 98
 Perre Selma van de 206, 210, 219
 Persson Sune 206, 219
 Piasecki Zdzisław 26, 27
 Pieńkos Andrzej 95, 98
 Pieronkiewicz Krystyna 22, 30

Pietraszkiewicz Onufry 58
Pietraszkiewiczówna Stanisława 63, 65
Pigoń Stanisław 58, 60, 66
Piotrowiak-Junkiart Kinga 215, 216, 219, 220
Piotrowski Michał 217, 219
Piwińska Marta 25, 28
Piwkowska Anna 43, 49, 51, 52
Piwocka Elżbieta 10, 28
Plater Emilia 230
Plater-Zyberk Cecylia 145
Pleśniarowicz Krzysztof 97, 98
Płachecki Marian 83, 84, 90, 98
Pobiedonoszew Konstantin Piotrowicz 101
Poborcówny (siostry) 205
Podkańska Małgorzata 13, 27
Podolska Paulina 57, 66
Podraza-Kwiatkowska Maria 25, 29
Podstawka Arkadiusz 22, 29
Poe Edgar Allan 91
Pogonowska Anna 52
Pomian Krzysztof 95, 98
Poniatowska Izabela 154, 164
Popławski Jan 102, 109
Popowska Elżbieta 207
Porębski Mieczysław 50, 52
Posłuszny Łukasz 205, 215, 219
Postuła Wojciech 10, 29
Potocka Anna (Stanisławowa Potocka Anna z Rymanowa) 145, 151
Potocka Klaudyna 149
Potocki Stanisław Szczęsny 99
Półtawska Wanda 216, 219
Prabucki Krzysztof 7, 31
Price John 127
Prokesch Władysław 123, 135
Propp Vladimir Ākovlevič 120, 122
Próchniak Paweł 83, 98
Prus Bolesław (Głowacki Aleksander) 13, 17, 18, 31, 83–85, 88–99, 101–111, 122
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 31, 133, 134, 136
Przybylski Ryszard 25, 29
Przybysz Iwona 26, 153, 154, 164, 165
Puchajda Anna 82, 214

Pudlewicz (krawcowa) 147
Puławska Hanna 50
Puttkamer Maria (Maryla) 55–57, 65
Puzynina Gabriela (z Güntherów) 56, 66
Prevost Antoine 131

R

Rachubińska Klaudia 10, 26
Rackiewicz Tomasz 70, 82
Raińska Kinga 157, 164
Rajca-Salata Anna 205
Rajchman Aleksander 79
Ramzes II 102
Rataj Krzysztof 146, 152
Reboul Jeanne 126, 133, 135
Rejakowa Bożena 23, 29
Reymont Władysław Stanisław 19, 190
Reynolds-Stephens William 132, 135
Rilke Rainer Maria 52
Rimbaud Jean Arthur 43, 45–47, 51, 52
Rivoli Paulina 73
Ročko Agata 25, 29, 75, 82
Rodziewiczówna Maria 13, 154
Rogoziński Julian 87, 97
Rojek Paweł 120, 122
Romanow Mikołaj II 101
Ronteix Eugène 124, 125, 135
Rosenberg Prina 207, 213, 214, 219
Rosenfeld-Kowalska Izabela 171, 177
Rosé Alma Maria 213
Rossini Gioacchino 70
Rotter Lucyna 23, 24, 29
Rousseau Jean-Jacques 63, 185, 188, 189
Ruahrei Chevalier Anne Irma 169
Rudkowska Magdalena 110
Rudnóy Teréz 215, 216
Ruskin John 127
Rutkowska-Kurcyszowa Maria 204, 205, 207, 216, 219
Ryffertówna Halina 212
Rzewuski Seweryn 99

S

Sławek Tadeusz 24, 29
Słowacki Juliusz 25, 30, 82

- Sadkowska Bożena 25, 29
Saint-Laurent Cecil 49
Salij Jacek 50, 52
Salvadori Roberto 13, 29
Salwa Katarzyna 23, 29
Salwa Mateusz 84, 97
Samaha Paola 133, 135
Samborska-Kukuć Dorota 26, 29
Samozwaniec Magdalena 139, 151
Sarnecki Zygmunt 123, 124, 135
Sartre Jean-Paul 25, 29
Saryusz-Wolska Magdalena 218
Schiller Leon 80, 82
Schmidt Bärbel 203, 205, 219
Schröder-Devrient Wilhelmina 70
Scott Walter 96
Sczaniecka Emilia 12, 230
Sendyka Roma 205, 213, 219
Seydak Paweł 207, 219
Shakespeare William 29, 183, 189
Shallcross Bożena 205, 219
Showalter Elaine 174, 177
Sienkiewicz Henryk 25, 26, 28, 29, 103, 119
Sieradzka Anna 22, 23, 25, 26, 29, 30, 186, 189
Sikora Agata 63, 66
Sikorska-Krystek Aleksandra 7, 31, 221, 240
Sikorska Liliana 26, 28
Simmel Georg 24, 27, 29, 33–40
Sinko Zofia 60, 66
Siwiec Magdalena 84, 99
Skarga Piotr 25, 29
Skoczek Tadeusz 10, 29
Skorupa Ewa 124, 135
Skowron Zbigniew 70, 81
Skórnicki Jerzy 18, 123, 126
Skórska Katarzyna 13, 29, 84, 97
Skwarczyński Zdzisław 60, 66
Slany Katarzyna 194, 199
Sławek Tadeusz 24, 29
Sławiński Janusz 208, 218
Słowacki Juliusz 25, 30, 82
Sobolewska Agnieszka 218
Sokalska Małgorzata 26, 69, 82, 112, 122
Sokół Zofia 191, 199
Sołoduskiewicz Monika 69, 82
Sosnowski Andrzej 64, 66
Sowina Barbara 22, 29
Spaemann Robert 188, 189
Spielmann Marion Harry Alexander 135
Stachówna Grażyna 169, 177
Staff Leopold 51, 55, 66
Stalin Józef 102
Starzyński Juliusz 181, 189
Stasiak-Harabin Justyna 23, 30
Stefani Jan 72
Stefanowska Zofia 208, 218
Stella 231
Stemmler Joan K. 124, 135
Stepnowska Agnieszka 91, 98
Sterne Laurence 60, 67
Stępień Katarzyna 138, 151
Stępnik Krzysztof 158, 164
Stocka Anna 29
Stradecki Janusz 176
Straszewiczówna Zofia 179
Straszewska Anna 10, 23, 24, 29
Strebel Bernhard 202–204, 214, 215, 217, 219
Strzemiński Władysław 219
Stuart Maria I 71
Sudolski Zbigniew 59, 60, 66
Sulej Karolina 202, 203, 205, 209, 217, 219
Sulińska Eliza 201, 219
Suzin Adam 59, 66
Swift Jonathan 60
Szacki Jerzy 37, 40
Szaradowski Piotr 10, 29
Szaruga Leszek 102, 109
Sczaniecka Emilia 12, 230
Szczerbik-Chudy Pamela 24, 29, 38, 40
Szczygieł Mariusz 50, 52
Szerzyńska-Mačkowiak Krystyna 22, 30
Szlachta Bogdan 188, 189
Szmaglewska Seweryna 211, 219
Szołowski Karol 169
Szpotański Stanisław 63, 65
Sztandara Magdalena 93, 98
Sztompka Piotr 24, 29, 33, 40

Szturc Włodzimierz 25, 30
Szumańska-Grossowa Hanna 211, 218
Szuster Marcin 87, 97
Szweykowski Zygmunt 65, 66, 91, 98, 101, 109
Szydłowska Mariola 180, 189
Szymańska Janina 22, 27
Szymczak Agata 10, 30
Szymowa Józefa (z Dzierzgowskich) 138, 151
Szereszewska Leonia (Lola) 31
Szaniawski Klemens 52
Strug Adam 160, 164

Ś

Ślizień Otto 57–59, 64, 66
Śniadecki Jędrzej 58, 59, 60, 66
Świdzki Faustyn (Ex-Bocian) 225, 227

T

Taine Hippolyte 91, 99
Tarr Rodger L. 91, 93, 97
Taszycka Maria 22, 27
Taylor Kucia Jessica 22, 30
Tennyson Alfred 132
Teperek Agata 218
Tiedemann Rolf 90, 97
Tillion Germaine 202, 219
Tokarzewska Monika 34, 35, 40
Tołstoj Lew 43, 47, 48, 51, 52
Tomczyk-Kozioł Karolina 142, 151
Toussaint-Samat Maguelonne 22, 30
Treliński Mariusz 69
Trojanowiczowa Zofia 64, 66
Trojanowski Krzysztof 8, 30
Trzeźniowski Dariusz 26, 101, 102, 110
Turgieniew Iwan 43, 52
Turnau Irena 23, 25, 26, 30
Turska Jadwiga 23, 27
Turska Krystyna 23, 30
Tuwim Irena 52, 240
Tuwim Julian 46, 47, 52
Tyszką Paweł 10, 29
Tyzenhausen Piotr 58

U

Ukniewska Maria 169
Uniłowski Krzysztof 181, 189
Urbanowska Zofia 19
Urbańska Agnieszka 142, 151
Uzłowski Franciszek 58

V

Vallès Jules 44, 45
Varennes (krawcowa) 147
Veblen Thorstein 24, 29 38, 40
Verdi Giuseppe 72, 103

W

Wagner Richard 82
Waldow-Schily Brigitta 212, 220
Wałęciuk-Dejneka Beata 215, 219
Wasilewska Anna 25, 29
Wasilewska Joanna 22, 24, 27, 29
Wasilewski Zygmunt 59, 66
Wastell Sari 83, 99
Wasylewski Stanisław 24, 30
Waszyński Michał 169
Wat Aleksander 47, 52
Watteau Antoine 57
Wąsik Barbara 154, 164
Weber Carl Maria 71
Weiss Tomasz 18, 123, 126, 135
Węgrzyn Iwona 26, 83, 99
Wiazowski Konstanty 206, 218
Wiecha Władysława (Barbara) 214
Wilhelm II 101
Wilkońska Paulina 102, 109
Winiarski Leon 184, 189
Winiecka Elżbieta 24, 28, 59, 66
Winterhalter Franz Xaver 143
Wińska Urszula 204, 219
Wiśniewska Iwona 111, 113, 114, 118, 122
Wiśniowski Sygurd 90, 91, 97, 184, 189
Witecki Edmund 22, 29
Witkiewicz Stanisław Ignacy 25, 28, 169
Witkowska Alina 63, 66
Witkowski Maciej Grzegorz 104, 109

Witkowski Michał 56, 66
 Włast Piotr Odmieniec zob. Komornicka
 Maria
 Włodek Ludwik 101, 110
 Wojciechowski Konstanty 65, 66
 Wojciechowski Tytus 70
 Wojkiewicz Rozalia 7, 31, 221, 231–242
 Wojtczak Ziemowit 72, 81
 Wolski Paweł 205, 217
 Wolski Włodzimierz 74, 76, 77, 79, 81
 Wołowski Jan 47
 Woźnowski Wacław 25, 30
 Woroszyński Wiktor 50, 52
 Worth Charles Frederick 8
 Woyciechowski Tytus 70
 Woźniak Szymon 137, 151
 Woźnowski Wacław 25, 30
 Wójcicka Ewa 220
 Wójcicki Kazimierz Władysław 62
 Wójcik-Dudek Małgorzata 194, 199
 Wróblewska-Straus Hanna 70, 81
 Wrzosek Piotr 22, 26, 186, 189
 Wujczyńska Ł. (właścicielka księgarni
 w Szamotułach) 181
 Wydra Lucyna 10, 29
 Wypiański Stanisław 31, 133, 134, 136, 199
 Wyszyński Stefan 101

Z

Zagórska Katarzyna 26, 137–152
 Zajkowska Joanna 30, 231
 Zalewska Anna 138, 151
 Zamoyska Jadwiga 137–152
 Zamoyska Maria 146, 148, 150, 151
 Zamoyski Władysław 137, 138, 142–144,
 148, 150
 Zan Tomasz 55–67
 Zapolska Gabriela 18, 19, 26, 27, 31,
 123–136, 168, 194, 199

Zaremba Łukasz 170, 177
 Zawadzka Joanna 25, 30
 Zdanowicz Aleksander 20, 21, 29
 Zeiske Wojciech 216, 219
 Zembrzuski Paweł 22, 23, 26, 39, 40, 59,
 65, 87, 97, 184, 189
 Ziejka Franciszek 101, 102, 110
 Zielińska Marta 25, 29
 Zieliński Władysław Kornel 102, 109
 Zień Maciej 69
 Zierkiewicz Edyta 27
 Zimand Roman 216, 220
 Ziołowicz Agnieszka 25, 30
 Žižek Slavoj 93, 99
 Zwierzykowski Michał 25, 29
 Ziółek Jan 152

Ż

Żabicki Zbigniew 114, 122
 Żaboklicki Krzysztof 26
 Żabski Tadeusz 95, 98
 Żagiell Ignacy 102, 103, 110
 Żelechowska Ewa 214
 Żeleński (Boy) Tadeusz 87, 97, 176
 Żeromski Stefan 19, 101, 109, 160, 164,
 216, 220
 Żmigrodzka Maria 114, 122
 Żmigrodzki Piotr 137, 151
 Żółkiewska Ewa Dorota 13, 26
 Żółkiewski Stefan 153
 Żuławski Jerzy 110
 Żukowska Kamila 158, 164
 Żyga Aleksander 221
 Żyłko Elżbieta 181, 189
 Żygulski Kazimierz 22, 27
 Żygulski Zdzisław 23, 30
 Żywulska Krystyna (Landau Sonia) 211,
 212, 220





ISBN 978-83-232-4480-6 (e-book)
ISBN 978-83-232-4479-0 (Print)



9 788323 244790