




Przemysław Krystian Faryś

Badacz niezależny, Łódź • Independent researcher, Lodz

 <https://orcid.org/0000-0002-4666-0851>

## DOM MODY SIOSTRY CALLOT – BLUZKA NA LATO 1913

### SUMMARY

#### House of Callot Soeurs – blouse for summer 1913

The article is devoted to the Callot Soeurs fashion house. The main research material was a labeled blouse created in this company for the summer season of 1913. The analysis of this blouse, its markings, the use of materials, and in particular the fillet lace – allows us to place it in the context of the development of the international market for the production and trade of exclusive clothing on the eve of World War I. The cut of the blouse documents the changes taking place at that time in simplifying women's clothing, and the materials used, especially the lace reveal the Parisian brand's strong attachment to sophisticated and unique designs. The developed lace pattern fits into the then international campaigns promoting fillet lace with compositions referring to both history and the latest decorative achievements. The label is a very important proof of creating brand recognition and opening European manufacturers to foreign markets – including wealthy American customers. This label is also an emblem of trademark protection in international trade, at a time when the best Parisian clothing brands – including Callot Soeurs – were being massively counterfeited.

**KEYWORDS:** Callot Soeurs, fashion 1913, lace, Ballets Russes and fashion, haute couture, history of fashion, quality of sewing, Parisian fashion houses, Parisian fashion in the United States



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

---

## STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest domowi mody Callot Soeurs. Za główny materiał badawczy posłużyła metkowana bluzka stworzona w tej firmie na sezon lato 1913. Analiza tej bluzki, jej oznaczeń, użytych materiałów, a w szczególności koronki typu filet – pozwala umieścić ją w kontekście rozwoju międzynarodowego rynku produkcji i handlu ekskluzywną odzieżą w przededniu pierwszej wojny światowej. Krój bluzki dokumentuje zachodzące wówczas przemiany w upraszczaniu damskiej odzieży, a użyte materiały oraz koronka zdradzają silne przywiązanie paryskiej marki do wyrafinowanych i nietuzinkowych projektów. Opracowany wzór koronki wpisuje się w ówczesne międzynarodowe kampanie promujące koronki typu filet o kompozycjach nawiązujących zarówno do historii, jak i najnowszych osiągnięć dekoratorskich. Metka zaś to bardzo ważny dowód na kreowanie rozpoznawalności marki oraz otwarcie europejskich wytwórców na zagraniczne rynki zbytu – w tym na amerykańskich zamożnych odbiorców. Metka ta, to również emblemat ochrony znaku towarowego w międzynarodowym obrocie, w czasach gdy masowo zaczęto podrabiać najlepsze paryskie marki odzieżowe – w tym Callot Soeurs.

SŁOWA KLUCZOWE: Callot Soeurs, moda 1913, koronki, Balety Rosyjskie i moda, haute couture, historia mody, jakość szycia, paryskie domy mody, paryska moda w Stanach Zjednoczonych

## Wstęp

Wyroby rzemiosła krawieckiego nieodłącznie powiązane są z historią swych czasów. Odzwierciedlają ówczesne gusta, estetykę, możliwości techniczne oraz kierunki rozwoju firm, w których powstały. Potrafią jak w soczewce skupić wiele informacji nie tylko natury warsztatowej, ale także dotyczących złożoności reguł handlowych, które musiały zadziałać, aby model powstał i został wprowadzony na rynek w określonym czasie.

Zasadniczym obiektem artykułu jest damska bluzka sygnowana metką Callot Soeurs (fr. Maison Callot Sœurs). Ten koronkowo-szyfonowy model letni posiada w sobie wiele cech estetyczno-materiałowych, które doskonale odzwierciedlają tę paryską markę. Posiada w sobie klasyczne rozwiązania nie tylko epoki, w której powstał, ale także profilu działalności pracowni. W bluzce zachowała się metka posiadająca ważne informacje odnoszące się do ówczesnych metod handlu ekskluzywnymi wyrobami mody paryskiej. Z perspektywy historii stanowi nie tylko emblemat słynnej pracowni *haute couture*, ale także globalnego rozwoju marek odzieżowych.

Powyższe wartości, których nośnikiem jest tytułowy obiekt, skłania do ulokowania go w złożonej przestrzeni początku XX w., kiedy poprzednie stulecie zamykając się otwierało jednocześnie nowe możliwości i zagrożenia.

## Początki domu mody Callot Soeurs i nowojorska perspektywa

Dom mody Callot Soeurs otworzył się w 1895 r. w Paryżu pod adresem 24, Rue Taitbout. Kontynuował on tradycję składu eleganckich koronek, który prowadzony był przez rodzinę Callot od 1879 r. przy placu de la Trinité. Firma koronkarska wyróżniała się oryginalnym wzornictwem nawiązującym do kompozycji renesansowych, tureckich, chińskich czy japońskich. Oferowano koronki klasyczne, jak i o tematyce egzotycznej. Mając duże doświadczenie w handlu tekstyliami oraz aplikacją ich na różne modele odzieży, cztery siostry Callot (Marie, Marthe, Regine, Josephine<sup>1</sup>) otworzyły dom mody<sup>2</sup>.

Główną projektantką była jedna z sióstr Marie Callot-Gerber, która miała największe doświadczenie w szczegółach prowadzenia domu mody. Marie pracowała wcześniej jako asystentka w domu mody Raudnitz et Cie. Jeszcze w czasach pracowni oferującej koronki i bieliznę z nich, rodzinna firma miała szerokie kontakty wśród amerykańskiej klienteli. Zostały one utrzymane i poszerzone niebawem po otwarciu domu mody<sup>3</sup>.

Realizowane zamówienia dla Amerykanek zapewne przyczyniły się do tego, że świeżo otwarty dom mody zaczął śmiało myśleć o pokazaniu się bezpośrednio za oceanem. Pierwszą reklamą domu mody Callot Soeurs w Stanach Zjednoczonych Ameryki była całostronicowa zapowiedź pokazów strojów paryskich domów mody w nowojorskim domu towarowym Wanamaker<sup>4</sup>, która ukazała się w gazecie „New York Times” 31 marca 1898 r.<sup>5</sup> Nowojorski dom handlowy reklamował się

<sup>1</sup> Marie Callot-Gerber, Marthe Callot-Bertrand, Regina Callot-Tennyson-Chantrell i Joséphine Callot-Crimont. Rodzina prowadziła markę od 1895 do 1937 r. kiedy to firmę wchłonął dom mody Calvet. Ostatecznie obie marki zniknęły z rynku w 1948 r.

<sup>2</sup> 1. Weinberg Ayse Yeyinmen, *Callot soeurs: Unsung icons of early Twentieth Century*, Fashion and Textile Studies: History, Theory, Museum Practice, 2015, s. 1–3, <https://institutionalrepository.fitnyc.edu/item?Search=&property%5B0%5D%5Bproperty%5D=6&property%5B0%5D%5Btype%5D=eq&property%5B0%5D%5Btext%5D=Weinberg,%20Ayse%20Yeyinmen>; 2. <https://www.europeana.eu/en/blog/callot-soeurs-a-female-fashion-family-affair>; 3. <https://hindmanauctions.com/new-noteworthy/callot-soeurs> (dostęp: 30.03.2024).

<sup>3</sup> Weinberg Ayse Yeyinmen, *Callot soeurs: Unsung icons of early Twentieth Century*, Fashion and Textile Studies: History, Theory, Museum Practice, 2015, s. 3–5, <https://institutionalrepository.fitnyc.edu/item?Search=&property%5B0%5D%5Bproperty%5D=6&property%5B0%5D%5Btype%5D=eq&property%5B0%5D%5Btext%5D=Weinberg,%20Ayse%20Yeyinmen> (dostęp: 30.03.2024).

<sup>4</sup> The Wanamaker Store – Dom towarowy założony w Filadelfii. Pod koniec XIX w. otworzono nowojorską filię. Uznawany za jeden z pierwszych ekskluzywnych domów towarowych w Stanach Zjednoczonych Ameryki.

<sup>5</sup> “The Wanamaker Store” Advertisement, “New York Times”, March 31, 1898. („New York Times” Digital Archives.), <https://www.fashionstudiesjournal.org/4-histories-2/2017/8/1/smuggled-in-the-bustle> (dostęp: 2.04.2024).

sprowadzeniem paryskich modeli odzieży od najlepszych projektantów. Modele miały zostać zaprezentowane amerykańskim specjalistom mody w trakcie trzydniowego pokazu zorganizowanego w ramach *College of Fashion* prowadzonego przez Wanamaker Store. Wyraźnie wskazano, że takiego przedsięwzięcia jeszcze nie było w Ameryce a organizowany pokaz nie ma charakteru handlowego, co zapewne związane było z brakiem szerokiego otwarcia amerykańskiego rynku pod koniec XIX w. na sprowadzanie ekskluzywnych wyrobów czołowych domów mody. Nadal większość paryskich pracowni szczyliło się brakiem filii w innych miastach i krajach przy jednoczesnym obsłudze klienteli z całego świata (bezpośrednio w atelier lub drogą korespondencyjną). Pracownice stopniowo zaczynały udostępniać swoje modele zaufanym firmom modniarskim z innych krajów (na zasadzie licencji), ale była to wąska grupa partnerów handlowych głównie w Europie. Rynek amerykański dopiero otwierał się na bezpośrednią współpracę z paryskimi markami odzieżowymi. Proces ten przebiegał z dużymi trudnościami natury prawnej. Delikatnie nawiązuje do tej problematyki wspomniany komunikat w nowojorskiej gazecie – jakby zachęcając do aktywizacji obu stron na szerszą skalę.

Aby podsyć zaciekawienie organizowanym pokazem w nowojorskiej siedzibie Wanamaker Store, w gazecie wymieniono i krótko opisano najważniejsze paryskie marki jakie miały być wystawione. Obok Wortha, Douceta, Laferriere, Paquin oraz Rouff opisano także Callot Soeurs:

(...) paryska firma krawiecka, która dotychczas ograniczała swoją produkcję do samej śmietanki klienteli z Paryża i Londynu. Według nas modele tego domu mody jeszcze nigdy nie były wystawiane w Ameryce, chyba że prywatnie (...)<sup>6</sup>.

Pokaz rozpoczął współpracę pomiędzy amerykańskim domem towarowym Wanamaker a wystawianymi wówczas firmami, w tym Callot Soeurs. Już miesiąc po premierze można było w nowojorskim domu towarowym zakupić z dużą zniżką importowane suknie, spódnice, bluzki, kostiumy i dodatki paryskich pracowni. Kolejnym nowojorskim domem towarowym, który mógł poszczycić się nawiązaniem współpracy m.in. z Callot Soeurs był Crawford & Simpson<sup>7</sup>. W obu miejscach co roku odbywały się pokazy najnowszych licencjonowanych modeli, które jako prototypy odszywane były na miejscu dla Amerykanek. Ceny wyrobów z metką siostr Callot były na przełomie XIX i XX w. wysokie<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> „(...) Crawford & Simpson (pod adresem 307 Sixth Avenue, założona jako spółka partnerska w 1880 r. z pracownią na piętrze sklepu, zdolną do szybkiego wytwarzania kostiumów szytych na miarę, szytych na miarę i kostiumów spacerowych) (...)”, źródło: Magidson Phyllis, *The Origins of Window Shopping in New York City*, December 2019, <https://www.mcny.org/story/origins-window-shopping-new-york-city> (dostęp: 2.04.2024).

<sup>8</sup> Weinberg Ayse Yeyinmen, *Callot soeurs: Unsung icons of early Twentieth Century...*, s. 4–6.

Międzynarodowa wystawa w Paryżu w 1900 r. była doskonałym momentem, aby wyróżnić się pośród paryskiej konkurencji. Callot Soeurs, jako członek *Chambre Syndicale de la Confection pour Dames et Enfants*<sup>9</sup> mógł wystawić swoje modele w salonie wystawowym określonym jako *Collectivité de la Couture*. Tak opisano to we wstępie broszury *Exposition Universelle 1900. Les Toilettes de la Collectivité de la Couture*:

(...) Wystawa ta, luksusowo zainstalowana w przestronnych salonach oświetlonych światłem elektrycznym, uwodzi i interesuje zarówno bogactwem, różnorodnością i zaletami strojów, jak i otoczeniem (...) główne domy mody Paryża chciały podkreślić witalność i duże znaczenie swojej branży, która właściwie narzuca całemu światu swój gust i swoje wzorce (...)<sup>10</sup>.

Na stronie piętnastej broszury widnieje rysunek jednej z eksponowanych sukien wieczorowych siostr Callot. Cały stanik sukni oraz jej dół wykonane były bardzo dekoracyjną koronką z wyraźnym rysunkiem deseni. Koronkowe wykończenie dołu sukni przechodziło artystycznie w tkaninę o wielkoraportowym deseni kwiatowym (zapewne żakard lub haft). Całość bogato dekorowana sprawiała jednocześnie wrażenie lekkości a mnogość szczegółów, typowa dla secesyjnych stylizacji, dowodziła ogromnej ilości ręcznej pracy i bezkompromisowego podejścia do użycia jak najlepszych materiałów.

W pierwszej dekadzie XX w. dom mody rozślawił się doskonałym wyczuciem w doborze najróżniejszych koronek z delikatnymi, pastelowymi materiałami – taftami, szyfonami, tiulami. Siostry inspirowały się egzotyką Azji i Afryki umiejętnie łącząc je z ekspresją baroku oraz nowoczesną prostotą<sup>11</sup>. Pomimo dużej konkurencji ze strony innych, nie mniej dobrych pracowni paryskich, marce Callot udało się wykształcić i utrzymać wyraźną rozpoznawalność na rynku.

<sup>9</sup> „(...) Utworzona w 1868 roku pod nazwą *Chambre Syndicale de la Couture, des Confectionneurs et des Tailleurs pour Dame*, 14 grudnia 1910 roku przekształciła się w *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*. W następstwie decyzji z 23 stycznia 1945 roku dotyczącej utworzenia prawnie kontrolowanej nazwy „*Haute Couture*”, stała się *Chambre Syndicale de la Haute Couture*. Znajdują się tam wyłącznie domy posiadające to oznaczenie, o które mogą ubiegać się firmy zatwierdzone co roku przez specjalną komisję powołaną pod egidą francuskiego Ministerstwa Przemysłu (...)”, *La Fédération de la Haute Couture et de la Mode*, <https://www.fhcm.paris/fr/notre-histoire> (dostęp: 6.04.2024).

<sup>10</sup> *Exposition Universelle 1900. Les Toilettes de la Collectivité de la Couture*, Paris 1900, <https://www.diktats.shop/product/exposition-universelle-de-paris-les-toilettes-de-la-collectivite-de-la-couture-1900-pour-reduction/> (dostęp: 6.04.2024).

<sup>11</sup> To zainteresowanie wzorami dalekowschodnimi wpisywało się w ogólną modę na sztukę chińską czy japońską w tym okresie w Europie. „*Chinoiseries*” czy „*japonaiseries*” docierały wówczas do wszystkich państw europejskich, w tym Polski (przykład Feliksa Jasińskiego) i budziły olbrzymie zaciekawienie.

Tuż przed pierwszą wojną światową paryska prasa poświęcona modzie obrazowała na czarno białych i koloryzowanych zdjęciach duży wybór najróżniejszych damskich kostiumów, sukien, bluzek, płaszczy oraz dodatków na każdą okazję. Nad Sekwaną dominowały wówczas zarówno stare marki, zajmujące się modą już od drugiej połowy XIX w. (Worth, Beer, Doucet) oraz zdecydowanie młodsze firmy (Linker et Cie., Laferriere, Lucienne, Zimmermann, Jenny, Premet, Callot Soeurs, Jeanne Lanvin, Boue Soeurs, Paquin, Bernard czy paryska filia wiedeńskiej marki Drecoll). Warto wspomnieć, że reklamowała się już wtedy Gabrielle Chanel, która lansowała prostotę zarówno w kroju, jak i dekoracjach. Nie była ona jedyną przedstawicielką tego nurtu. W propozycjach bluzek wchodzących w skład wiosennych i letnich kostiumów damskich, na przykładzie 1913 r., dostrzec można wyraźne dążenie do prostoty formy i oszczędności w dekoracjach przy jednoczesnym użyciu delikatnych, lekko ażurowych tkanin oraz koronek. Obok klasycznych drobnowzorzystych dekoracyjnych kompozycji, niektóre pracownice akcentowały wielkoraportowe hafty i koronki. Rysunkiem deseni nawiązywały nierzadko do egzotyki, antyku, czy europejskiego folkloru. Na bluzkach pojawiały się komponowane geometryczne wstawki materiałowo-koronkowe w formie prostokątów, rombów czy wąskich pasków<sup>12</sup>.

### Paryska oryginalność a rynek amerykański przed I wojną światową

Francuskie wyroby ekskluzywne, w tym szczególnie odzież, były bardzo pożądane w najróżniejszych stronach świata, między innymi w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Osiemnastowieczne francuskie manufaktury jedwabnicze oraz pracownice krawieckie dostarczały za ocean wysokiej klasy wyroby rzemiosła. Wiele paryskich domów mody prosperujących w XIX w. za jeden z podstawowych filarów działalności uznawało dotarcie i stałą obsługę amerykańskiej klienteli<sup>13</sup>.

Nie inaczej było na początku XX w. W latach 1902–1912 francuski eksport za Ocean Atlantycki wzrósł dwukrotnie<sup>14</sup>. Bogacące się społeczeństwo amerykańskie chciało ubierać się u znanych projektantów. Paryskie pracownice obsługiwały osobiście na miejscu Amerykanki oraz służyły zamówieniami listownymi.

<sup>12</sup> Przykłady: *Les Modes: revue mensuelle illustrée des arts décoratifs*, 1 kwietnia oraz 1 maja 1913, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6537813s/fl.item.r=robe+de+cour+1900>, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65378146/fl.item.r=robe+de+cour+1900> (dostęp: 5.04.2024) oraz numery czerwiec – wrzesień 1913.

<sup>13</sup> Szerzej *vide*: A.E. Coleman, *The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat*, Thames and Hudson and The Brooklyn Museum 1989; P. Szaradowski, *Francja elegancja. Z historii haute couture*, Wrocław 2016.

<sup>14</sup> M. Bass-Krueger (ed.), *Fashion, Society and the First World War – International Perspectives*, London 2021, s. 20.

Największe marki posiadały coraz częściej przedstawicielstwa w innych krajach – także w Ameryce. Współpraca układała się różnie. Część amerykańskich firm współpracujących z paryskimi domami mody nie dotrzymywała ustalonych limitów w wytwarzaniu modeli odzieży – według przekazywanych paryskich projektów – wypuszczając na rynek amerykański niekontrolowaną ilość modeli o różnej jakości sygnowanych francuskimi metkami<sup>15</sup>.

Od maja 1912 r. francuskie pracownie szykowały się do planowanej na rok 1915 Międzynarodowej Wystawy Panama-Pacyfik w San Francisco. To miało być nowe otwarcie francuskiej mody na amerykańskim kontynencie. Długotrwanie lobbowano za tym, aby amerykańscy organizatorzy wystawy zagwarantowali odpowiednie prawa ochrony własności intelektualnej dla modeli strojów, które miałyby zostać zaprezentowane na wystawie. Metki, kroje, desenie, rodzaje materiałów – wszystko to musiało podlegać ochronie. Zdawano sobie sprawę, że problem kopiowania występuje, chciano jednak gwarancji prawnych na ochronę mając dzięki temu realną szansę na ewentualne dochodzenie swoich praw w walce z nieuczciwą konkurencją. Zwolnienia celne oraz ochronę praw dla modeli, które zostaną zaprezentowane na wystawie, przyznano we wrześniu 1913 r. Ochrona miała trwać trzy lata od publicznej prezentacji<sup>16</sup>. Te regulacje zapewne przyspieszyły przygotowania francuskich firm do amerykańskiej wystawy.

Zawirowania geopolityczne oraz walka o wpływy na rynku odzieżowym spowodowały, że rodowite paryskie marki postanowiły odciąć się od tych mających finansowanie lub własność niemiecką i austriacką (m.in. Ch. Drecoll). Odsuwano także współuczestnictwo z marką Redfern, jako brytyjską firmą mającą filię w Paryżu. Zarzucano im zaniżanie renomy oraz kopiowanie<sup>17</sup>.

Szczególnie marka Ch. Drecoll o rodowodzie wiedeńskim, która na początku XX w. otworzyła filię w Paryżu, cieszyła się dużym uznaniem międzynarodowym<sup>18</sup>. Trudno przesądzić, czy jej działania rzeczywiście obniżały klasę paryskiej mody. Raczej chodziło o „hermetyzację interesów”, gdzie renoma „made in France” miała zostać zaprezentowana w Ameryce na przykładzie „rdzennie paryskich wytwórców”. Nie można wykluczyć także podłoża geopolitycznego Europy w przededniu wybuchu pierwszej wojny światowej.

W 1913 r. paryskie domy mody głośno zaprotestowały przeciw pladze podrabianych wyrobów ich marek, jakie bez problemów sprzedawano w amerykańskich miastach. Paul Poiret, po powrocie ze Stanów Zjednoczonych Ameryki, alarmował, że za oceanem natknął się na nieoryginalne wyroby sygnowane jego nazwiskiem.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 17–18.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 20–21.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>18</sup> B. Haase, A. Rasche, *Christoph Drecoll: Rediscovering the Viennese Worth*, „Costume” 2019, t. 53, nr 2, s. 186–206.

Fałszowano zarówno modele, jak i metki tego wówczas bardzo znanego i podziwianego domu mody. Szczegółowo ten problem opisano w kwietniowym numerze paryskiej gazety „La Gazette du Bon Ton”, której patronami były wówczas paryskie domy mody (Worth, Doucet, Cheruit, Doeuillet, Paquin, Poiret, Redfern).

Paul Poiret, w celu sformalizowania działań zmierzających do ochrony praw własności intelektualnej paryskich pracowni krawieckich, powołał stowarzyszenie przeciw podrabianiu metek i nielegalnego używania nazw marek. Przekształciło się ono w czerwcu 1914 r. w *Syndicat de Defense de la Grande Couture Française* (Unia Obrony Francuskiego Wysokiego Krawiectwa) i miało działać szczególnie na rynku amerykańskim. Do unii paryskich domów mody weszły jako pierwsze: Poiret, Callot Sœurs, Cheruit, Doucet, Worth, Premet, Jeanne Lanvin, Paquin, Jenny. Dołączyły także firmy wytwarzające materiały: Bianchini-Ferrier oraz Rodier<sup>19</sup>. Walka o interesy francuskich wytwórców na amerykańskim rynku trwała kolejne lata. Jak wiadomo po dziś dzień problematyka ta jest aktualna.

W globalizującym się świecie ochrona marek musiała osiągać zasięg międzynarodowy. Dobrym pomysłem było reprodukowanie w poczytnej prasie aktualnych metek pracowni modniarskich z wyjaśnieniem na co należy zwracać uwagę, aby mieć pewność o zakupie oryginalnego wyrobu. Maison Callot Sœurs w kwietniowym numerze berlińskiej gazety „Berliner Tageblatt” pokazała oryginalną metkę dla modeli na lato 1913 r. (ryc. 1–2). Umieszczono także wykaz pracowni i domów handlowych, które były licencjonowanymi dostawcami wyrobów paryskiej marki. Tak opisano czarno-białą grafikę aktualnej, oryginalnej metki:

Celem powyższego ogłoszenia jest ostrzeżenie naszych klientów o niektórych domach [tzn. domach mody], które nie wahają się sprzedawać imitacje odzieży sygnowane fałszywymi metkami Callot. Każdy prawdziwy model firmy Callot Soeurs, Paryż, 24, Rue Taitbout, Robes, Manteaux, Lingerie, nosi nowy, złoty pasek pokazany obok<sup>20</sup>.

Bardzo interesujące jest to, że zadbano w ogłoszeniu o szczegóły. Wymieniając pracownie z niemieckich miast, które aktualnie miały w swojej ofercie oryginalne modele marki Callot, wskazano także liczbę modeli, które były dostępne. Przykładowo największą liczbę różnych modeli sukien, żakietów i okryć posiadał berliński dom towarowy Hermann Gerson<sup>21</sup> (odpowiednio: 14, 2, 5). Żadna inna

<sup>19</sup> M. Bass-Krueger (ed.), *Fashion...*, s. 18.

<sup>20</sup> Reklama prasowa Callot Soeurs, „Berliner Tageblatt”, nr 168, 4 IV 1913, [https://www.europeana.eu/pl/item/9200355/BibliographicResource\\_3000096339877](https://www.europeana.eu/pl/item/9200355/BibliographicResource_3000096339877) (dostęp: 29.03.2024).

<sup>21</sup> Herman Gerson (1813–1861) – założyciel (w 1849 r.) dużego domu towarowego w Berlinie. Dostawca towarów na dwory królewskie (m.in. szwedzki, rosyjski, angielski). Od 1890 r. firma ulokowała się w nowej, większej siedzibie. Dom towarowy Gersona uznawany był w Niem-



niemiecka firma nie posiadała tak szerokiego wówczas wyboru paryskiej marki. W Berlinie były aż 23 miejsca, w których oferowano modele od Callot. Oryginalne suknie paryskiej marki nabyć można było także we Wrocławiu. W sumie mieszkanki 21 niemieckich miast otrzymały w 1913 r. dostęp do tej marki. Najrzadziej można było spotkać modele żakietów i bluzek. Największy wybór dotyczył sukien<sup>22</sup>. Warto wspomnieć, że także w Warszawie, w domu mody Bogusława Herse, dostępne były co roku modele najróżniejszych francuskich projektantów, w tym także Callot Soeurs<sup>23</sup>.



1. Fragment reklamy prasowej z grafiką oryginalnej metki paryskiego domu mody Callot Soeurs dla kolekcji na lato 1913 r., przedstawiona w obszernym ogłoszeniu prasowym w „Berliner Tageblatt” z 4 kwietnia 1913 r., [https://www.europeana.eu/pl/item/9200355/BibliographicResource\\_3000096339877](https://www.europeana.eu/pl/item/9200355/BibliographicResource_3000096339877) (dostęp: 29.03.2024)

Wracając do wystawy z 1915 r. w San Francisco należy wskazać, że dom mody siostr Callot wystawiał się wśród pierwszoplanowych paryskich firm. Jak donosiła „La Gazette du Bon Ton” w numerze poświęconym francuskiej modzie na amerykańskiej wystawie, w San Francisco moda paryska pokazała praktyczność i elegancję, które były najlepszą odpowiedzią na trudne czasy wojny. Podkreślono, że wiosenno-letnią elegancję pokazano m.in. na przykładach białego jedwabnego szyfonu z haftami wykonanymi srebrną nicią. Podkreślano prostotę i geometryzującą oraz wyrafinowaną jednolitość<sup>24</sup>. Numer gazety otwierał komunikat, że pomimo zawieruchy wojennej paryskie pracownie wysłały do San Francisco

czech za jeden z najważniejszych, <https://holocaust.georgia.gov/fashioning-nation-herman-gerson> (dostęp: 29.03.2024).

<sup>22</sup> Reklama prasowa Callot Soeurs, „Berliner Tageblatt”, nr 168, 4 IV 1913, [https://www.europeana.eu/pl/item/9200355/BibliographicResource\\_3000096339877](https://www.europeana.eu/pl/item/9200355/BibliographicResource_3000096339877) (dostęp: 29.03.2024).

<sup>23</sup> Przykład: *Katalog domu mody Bogusław Herse, wiosna-lato 1909*, s. 5, Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/84959> (dostęp: 30.03.2024).

<sup>24</sup> „Gazette du Bon Ton” 1915, No. 8–9, <https://jenikirbyhistory.getarchive.net/amp/media/gazette-du-bon-ton-1915-no-8-9-p-16-autours-simples-66f462> (dostęp: 29.03.2024).

najnowsze i najbardziej stylowe dzieła<sup>25</sup>. Ponad sześćdziesięciostronicowy magazyn zamykał opis strojów i dodatków pokazanych w San Francisco<sup>26</sup>. Pod numerami 9, 10, 60 krótko opisano suknie od Callot. Pierwsza suknia była ażurowa, z rękawami i falbanami z tiulowymi aplikacjami podobnie jak centralna część stanika sukni<sup>27</sup>. Pod numerem dziesiątym opisano suknię-koszulkę z różowej tkaniny, inkrustowaną białym haftem. Pod numerem sześćdziesiątym wskazano suknię ze złotą koronką na szyfonie – całość na tle w odcieniach błękitu i pomarańczy, ramiączka z niebieskiego aksamitu i bogaty haft na całej sukni. Z opisu wyłania się szczególnie upodobanie do najróżniejszych haftów i aplikacji, także brokatowych. Stanowiło to od lat jeden z głównych wyróżników tego domu mody. Podobnie zaprojektowano bluzkę opisaną poniżej.

**Die Firma**

# Callot Soeurs · Paris,


24, Rue Talbout,

empfiehlt sich bestens ihrer zahlreichen Kundschaft und hat die Ehre derselben bekannt zu geben, dass ihre Modelle nur in den nachstehend genannten Häusern vorzufinden sind;

Berlin			Baden-Baden			Düsseldorf			Leipzig		
Modell	Rosen	Jaspelin	Modell	Rosen	Jaspelin	Modell	Rosen	Jaspelin	Modell	Rosen	Jaspelin
Hermann Gerson	1	5	L. Meyer	2		Cappi & Godebski G. G.	1		Wilm. Ziemann	2	2
H. Pichler	2	10	O. Gassen	2		Hilmar Schaar	1		Emil J. Schneider	2	2
Jane Singer	3	15	Liedmann & Schling	2		Lidertsd	1		Angen Pichler	2	2
Max Klein	4	20	G. M. H. H.	2		Ph. Frobenberg	1		M. J. J. J.	2	2
Karoline & Tawar	5	25	Breslau	2		Frankfurt	1		M. J. J. J.	2	2
Cyber & Eickmann	6	30	M. Goren	2		Albert Frank	1		A. Soenn Nachfolger	2	2
Wolff Harnack	7	35	Cöln	2		Walter Probst	1		(Selbst Wilhelm Leut)	2	2
Puchner & Mandl	8	40	Hofen Cramer	2		Juliana Lorch Nachfolger	1		München	2	2
C. G. Sorenst	9	45	Carl Peters	2		Gilbert Kautz Bayer	1		Ehrhard F. Bergmann	2	2
Thoden Meyer	10	50	Crefeld	2		Ulman & Bross	1		Alfred Schuler	2	2
LaRousse & L'Esperance	11	55	Darmstadt	2		Halle a. S.	1		Maria Braun	2	2
Schuppe & Schemm	12	60	Dortmund	2		Hell Co	1		Otto Leubner	2	2
Johanna Jander	13	65	Hess & Co.	2		Hamburg	1		Hydke-Meyer	2	2
Forty Buehler	14	70	Dresden	2		Pinet Eggs	1		Blum Probst	2	2
Carlotta Cappel	15	75	Frankfurt	2		Hannover	1		Engel Kn...	2	2
F. F. Hirschfeld	16	80	Hessen	2		Heidelberg	1		L. B...	2	2
Hermann Hübner	17	85	Frankfurt	2		L. Meyer	1		G. August	2	2
H. Harms	18	90									
H. M. K...	19	95									
Carl Schick	20	100									
Robt & L...	21	105									
A. Jung	22	110									
A. Br...	23	115									

Vorsehende Mitteilung bezweckt, unsere Kundschaft vor gewissen Häusern zu warnen, welche nicht davon zurückstehen, angeblich **CALLOT** stammende aus dem Hause und manchmal sogar mit dem Namen der Firma versehenen Roben zu verkaufen, die jedoch nur gewöhnliche Nachahmungen sind. Jedes echte Modell der Firma **Callot Soeurs, Paris**, 24, Rue Talbout, Robes, Manneaux, Lingerie, trägt das nebenstehende neue goldgewirkte Taillenband:

ÉTÉ 1913



2. Reklama prasowa z grafiką oryginalnej metki paryskiego domu mody Callot Soeurs dla kolekcji na lato 1913 r. oraz z wykazem niemieckich domów mody oferujących oryginalne modele paryskiej marki, „Berliner Tageblatt” z 4 kwietnia 1913 r., [https://www.europeana.eu/pl/item/9200355/BibliographicResource\\_300009633987](https://www.europeana.eu/pl/item/9200355/BibliographicResource_300009633987) (dostęp: 29.03.2024)

<sup>25</sup> „Gazette du Bon Ton” 1915, No. 8–9, California State Library, <https://archive.org/details/1915mode00pana/page/4/mode/2up?view=theater> (dostęp: 30.03.2024).

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Zapewne chodzi o haft wykonany na tiulowej podbudowie, doszyty następnie (jako aplikacja) na materiał zasadniczy.

## Bluzka na lato 1913 od Callot Soeurs

Metkowana bluzka od Callot Soeurs<sup>28</sup> stanowi istotny obiekt w badaniach nad francuską modą w międzynarodowym obrocie. Jej estetyka idealnie wpisywała się w aktualnie modne trendy (ryc. 3–5). Krój, zastosowana tkanina i koronczarskie dekoracje oddają nie tylko klasyczną estetykę tej pracowni, ale także ówczesne trendy w modzie światowej narzucane szczególnie przez Paryż. Metka wytkana na wewnętrznym rypsowym pasku bluzki dokumentuje nie tylko sezon, w ramach którego bluzka została opracowana (lato 1913), stanowi także materialne świadectwo złożonej walki francuskich pracowni z wszechobecnymi podróbkami dostępnymi w różnych krajach, w tym także w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Jak dokumentuje metka, bluzka powstała w jednym z najbardziej burzliwych okresów w historii paryskiej mody. W czasach szeroko zakrojonej ochrony praw własności intelektualnej na kroje, materiały, desenie i znaki towarowe. Kiedy to powszechnie w prasie sygnalizowano potencjalnym klientom problem występowania na rynku falsyfikatów i wskazywania list licencjonowanych dostawców marki.

Utrudniając fałszerzom obracanie towarem z podrobionymi metkami powszechnie w prasie obrazowano i wyjaśniano jak wyglądać powinny oryginalne metki. Metka ukazana i opisana w numerze „Berliner Tageblatt” z kwietnia 1913 r. (ryc. 1–2) jest identyczna jak ta wszyta w tym samym roku w analizowaną bluzkę (ryc. 3–5). Warto zauważyć, że według opisu oryginalna metka powinna być złota. Tak też jest w przypadku bluzki. Żakardowy napis jest wytkany pomarańczową przędzą, a tło metki uzyskano splotem satynowym z użyciem bardzo cienkich osnów wybarwionych na złoty odcień<sup>29</sup>. Tym samym nie ma wątpliwości co do oryginalności bluzki.

Nie wiadomo gdzie zakupiono bluzkę. Mogła ona powstać bezpośrednio w paryskiej pracowni lub być dostępna w zagranicznym licencjonowanym domu mody czy domu towarowym, współpracujących z siostrami Callot. Tym samym bluzka mogła zostać wykonana od podstaw (u licencjonowanego sprzedawcy) pod indywidualnego klienta lub jako półgotowa konfekcja najwyższej jakości dostosowana do zamówienia. Obojętnie czy wyrób powstał w Paryżu czy zamówiono go przykładowo w berlińskiej pracowni lub u Hersego w Warszawie<sup>30</sup>, musiał on być idealnie wykonany podług specyfikacji modelu objętego licencją paryskiego domu mody i finalnie oznaczony oryginalną metką pracowni Callot. Jego paryski rodowód i zgodność z aktualną ofertą paryskiego domu mody musiały być bezkompromisowo utrzymane.

<sup>28</sup> Bluzka z kolekcji autora.

<sup>29</sup> Niestety delikatne tło uległo znacznemu wytarciu.

<sup>30</sup> Warszawski dom mody Bogusław Herse przez wiele lat w swojej ofercie posiadał stroje od Callot Soeurs. Na wielu reklamach prasowych Hersego z początku XX w. wśród paryskich pracowni, z którymi współpracował Herse, widnieje marka Callot Soeurs.

Bluzka powstała w czasie, kiedy było już wiadome, że paryska pracownia wejdzie w skład firm, które w 1915 r. miały wystawić swoje modele na wystawie w San Francisco. Z przytoczonego wcześniej opisu sukien z metką Callot pokazanych w San Francisco można dostrzec, że zastosowano wykończenia m.in. w postaci koronek, które występują także w omawianej bluzce. Tym samym można uznać, że model opracowano w oparciu o najlepsze, klasyczne projekty wypracowane aktualnie w pracowni Callot.

Przemysłana prostota bluzki nie wyklucza wyrafinowanego podejścia do szczegółów. Perłowy odcień matowego i transparentnego jedwabnego szyfonu zestawiono z lnianymi koronkami filet wybarwionymi na biało<sup>31</sup>. Połączenia pomiędzy szyfonem a koronką obszyto brokatową koronkową taśmą. Oplot metalowy w zastosowanych przędzach brokatowych jest srebrzysty, jednak użyto w nich rdzenia wybarwionego na pomarańczowo. Takie połączenie powoduje, że przy odpowiednim oświetleniu metalowa taśma sprawia wrażenie lekko złotej. Dekoracyjne zapięcie pod szyją także utrzymano w srebrzysto-złotej stylizacji. Miejsca najbardziej narażone na przeciążenia wynikające z użytkowania (m.in. rękawy) uzyskały dodatkowo podszewkę wykonaną z szyfonu. Model posiada także wewnętrzną koszulkę wykonaną w większości z szyfonu z dodatkiem tiulu sześciokątnego. Koszulka jest częściowo zszyta z bluzką. Luźne pozostawiono krótkie rękawki. Delikatnie szydełkiem wykonano szwy łączące elementy szyfonu składające się na rękawy wewnętrznej koszulki. Przypuszczalnie uznano, że tradycyjny szef ręczny czy maszynowy nadmiernie usztywniłby rękawy i mógłby nieestetycznie prześwitywać. Dlatego zdecydowano się na bardzo eleganckie i delikatne połączenia wydziergane ręcznie szydełkiem. Widać, że dołożono wszelkiej staranności, aby model był bardzo precyzyjnie i estetycznie wykonany w każdym calu.

Luźny krój zbluzowany jest u dołu tylko dzięki wewnętrznemu paskowi (z metką). Widoczne na pasku przeszycia sugerują, że nadając modelowi ogólnej lekkości, wewnętrzny pasek wykorzystano jako element usztywniająco-modelujący dół bluzki. Ten zabieg pozwalał w pełni uformować korpus. Duża, złocisto-pomarańczowa metka lekko prześwituje pod zbluzowaniem. Nie stanowiło to problemu, ponieważ baskina bluzki była chowana pod spódnicą.

Model jest szczupły jednak nie na tyle, aby sądzić, że wymuszał on konieczność noszenia sztywnego gorsetu. Pod spodem można było nosić szeroki pas usztywniający lub elastyczny gorset. Można było także zrezygnować z dodatkowych usztywnień. Bluzkę wykonano w duchu minimalizmu i eleganckiej prostoty nie pozbawionej jednak artystycznego szlif.

<sup>31</sup> Skład surowcowy szyfonu oraz koronek ustalono poprzez mikroskopową analizę widoków wzdlużnych i przekrojów poprzecznych włókien elementarnych pobranych z obu materiałów. Analizę surowcową wykonał autor.



3. Bluzka letnia z jedwabnego szyfonu oraz lnianej i brokatowej koronki. Bluzka posiada wewnętrzny stanik z delikatnego szyfonu i tiulu (kolekcja autora)



4. Fragment środkowego panela tyłu bluzki wykonanego z koronki filet (na linii zapięcia) oraz koronkowych tasiemek wykonanych z brokatowych przędz



5. Oryginalna metka domu mody Callot Sœurs wytkana na wewnętrznym pasku bluzki z oznaczeniem sezonu – lato 1913

Takie podejście do upraszczania krojów i dekoracji było lansowane już co najmniej od kilkunastu lat. Już rok później, w chwili gdy pierwsza wojna światowa zalewała Europę, a kobiety musiały przejąć męskie zawody, praktyczność damskiego stroju nabrała bardziej wyrazistego znaczenia. Realia konfliktu zbrojnego postawiły przed kobietami nowe wyzwania. Jedne pracowały fizycznie, inne zastępowały mężczyzn w pracy biurowej czy odgrywały rolę funkcjonariuszy (ryc. 6–7). Nie wypadało być nieaktywną, nawet dla wysoce urodzonych kobiet. W 1915 r. tygodnik ilustrowany „Świat” wydrukował ilustracje pokazujące męską pracę wykonywaną przez ówczesne kobiety<sup>32</sup>.

### Praca kobiet w okresie wojny europejskiej.



Zamiast mężczyzn, kobiety brukują ulice w Berlinie.

6. Kobiety pracujące w męskich zawodach w czasach pierwszej wojny światowej, „Świat, pismo tygodniowe ilustrowane”, nr 38, 18 IX 1915, s. 2, <https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/73801/edition/72932/content> (dostęp: 30.03.2024).

<sup>32</sup> „Świat, pismo tygodniowe ilustrowane”, nr 38, 18 IX 1915, s. 2–3, <https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/73801/edition/72932/content> (dostęp: 30.03.2024).



Konduktorki na tramwajach w Edynburgu.



Kobieta-pocztynion w Enfield w Anglii.

7. Kobiety pracujące w męskich zawodach w czasach pierwszej wojny światowej, „Świat, pismo tygodniowe ilustrowane”, nr 38, 18 IX 1915, s. 2, <https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/73801/edition/72932/content> (dostęp: 30.03.2024).

Wracając do bluzki warto skupić się na centralnej dekoracji. Składa się na nią bardzo oryginalnie zaprojektowana koronka filet. Ten rodzaj koronek był jedną z najważniejszych wizytówek warsztatu pracowni sióstr Callot. Koronki filet występowały w najróżniejszych modelach – od wizytowych<sup>33</sup>, po spacerowe. Czasami pojawiały się jako akcenty, innym razem stanowiły pierwszoplanową dekorację (jak w przypadku opisywanej bluzki) i innych modeli<sup>34</sup>. Połączenie gładkiego

<sup>33</sup> Suknia wizytowa, zima 1910, nr inw. 1975-99-2a,ur, Philadelphia Museum of Art., <https://www.philamuseum.org/collection/object/70405?> (dostęp: 30.03.2024).

<sup>34</sup> Przykłady w zbiorach muzealnych: 1. Kamizelka wieczorowa, ok. 1910, nr inw. 2009.300.1203, MET, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155892>; 2. Suknia popołudniowa, 1906–1908, nr inw. 1982.133.3, MET, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/108933?ft=callot+soeurs&offset=0&rpp=40&pos=17>; 3. Suknia, ok. 1911, nr inw. L.2019.43.24, MET, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/138182?ft=callot+soeurs&offset=0&rpp=40&pos=21>; 4. Suknia wieczorowa z kamizelką, ok. 1910, nr inw. 2009.300.1197ab i 2009.300.1201, MET, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155890?ft=callot+soeurs&offset=40&rpp=40&pos=79>; 5. Kostium wieczorowy, ok. 1920, nr inw. 2009.300.1183.ab, MET, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155869?ft=callot+soeurs&offset=80&rpp=40&pos=109>; 6. Kostium wieczorowy, ok. 1920, nr inw. 2009.300.1239ab, MET, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155932?ft=callot+soeurs&offset=80&rpp=40&pos=114>; 7. Tunika, ok. 1915–1920 [datowanie autora], nr inw. C.I.40.130.2a–c, MET,



8. Fragment sukni wizytowej z wykończonymi rękawami ręczną koronką filet, Callot Soeurs, zima 1910, nr inw. 1975-99-2a,ur, Philadelphia Museum of Art., <https://www.philamuseum.org/collection/object/70405?> (dostęp: 30.03.2024)

szyfonu z jasnymi koronkami różnego typu było często stosowanym zabiegiem umożliwiającym opracowanie nowych modeli. Znane są przykłady bardzo podobnych zestawień tkaninowo-koronkowych jak w omawianej bluzce (ryc. 8–9), które pojawiły się w ofertach Callot z lat dwudziestych XX w.<sup>35</sup> Obszerne i grube koronki

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/106752?ft=callot+soeurs&offset=120&pp=40&pos=129>; 8. Suknia wieczorowa, ok. 1910–1915, LACMA, <https://collections.lacma.org/node/230951> (dostęp: 31.03.2024).

<sup>35</sup> Sukienka damska, koronka, szyfon, metal, ok. 1925, nr inw. 2005/177/1, Powerhouse Collection, <https://collection.powerhouse.com.au/object/352021> (dostęp: 30.03.2024).





9. Fragment letniej sukienki dzianinowej ze wstawkami ręcznej koronki, Callot Soeurs, 1909, nr inw. T.215-1989, Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O368009/dress-callot-soeurs/> (dostęp: 31.03.2024)

zagościły na wiele lat będąc jednym z zasadniczych wyróżników tego domu mody, który wyrósł na handlu zabytkowymi i współczesnymi koronkami. Jedną z klientek siostrz Callot, która często zamawiała stroje z oryginalnie komponowanymi koronkami stanowiącymi główny, czasem jedyny element dekoracyjny<sup>36</sup>, była Rita de Acosta Lydig<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Suknia wieczorowa, ok. 1920, nr inw. 2009.300.1239a, b, Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art, Gift of the Brooklyn Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155932> (dostęp: 31.03.2024).

<sup>37</sup> Rita de Acosta Lydig (1875–1929) – jedna z najbardziej barwnych postaci amerykańskiego świata kultury i sztuki. Bywalczyni salonów Nowego Jorku, Paryża i Londynu. Przyjaciółka malarzy i pisarzy. Barwna postać, ambasadorka nowoczesnego stylu i gustu. Przez lata wierna klientka domu mody Callot Soeurs, który specjalnie dla niej wykonywał projektowane przez nią stroje. W 1954 r. siostra zmarłej Rity przekazała jej stroje i buty do zbiorów muzeum brooklyńskiego, które w 2009 r. zostały przekazane do Metropolitan Museum of Art. <https://research.fashionconservatory.com/blog/rita-de-acosta-lydig-fantastic-any-character-romantic-literature> (dostęp: 31.03.2024).

## Tradycja w nowoczesnym ujęciu – koronki na bluzce

Warto na dłużej zatrzymać się przy koronkach wykorzystanych w omawianym obiekcie. Nie tylko krój bluzki oraz metka z oznaczeniem sezonu stanowią istotne odzwierciedlenia aktualnych potrzeb estetycznych oraz marketingowych ówczesnego globalnego rynku handlu ekskluzywną modą. Także zastosowane zestawienia materiałowe, a szczególnie tematyka deseniowej zasadniczej koronki aplikowanej na bluzce wpisują się w najnowsze prądy estetyczne początku drugiej dekady XX w. Wspomniane już uwielbienie i znawstwo koronek u siostr Callot, dzięki świetnie rozwijanej palecie wariantów techniczno-estetycznych w opracowywaniu i komponowaniu koronek z najróżniejszymi modelami aktualnie wytwarzanych strojów na różne okazje, stanowiło klucz do sukcesu na następujące po sobie nowe sezony.

W pracowniach Callot wypracowany warsztat pracy z koronkami pozwalał uzyskiwać coraz to nowe zestawienia konstrukcyjno-materiałowe, w których precyzyjna praca z koronkami pozwalała wypracować doskonale wyniki na gotowym modelu nowej sukni, kostiumu, spódnicy czy bluzki. Każdy sezon, ze swymi nowymi założeniami estetycznymi, stanowił otwartą przestrzeń do odmiennych stylizacji opartych na świeżych kombinacjach sztuki koronkarskiej z tkactwem, dziewiarstwem, krojem i szyciem. Źródeł dla nowych rozwiązań poszukiwano zarówno w historii, jak i w aktualnych trendach sztuki i kultury.

W omawianej bluzce zestawiono trzy odmienne kompozycyjnie koronki. Ich rozplanowanie i wszycie zdradzają, że konstrukcja bluzki podporządkowana została ekspozycji koronek<sup>38</sup> (ryc. 3–4). Główny panel dekoracyjny przodu i tyłu został wykonany za pomocą metrażowej<sup>39</sup> koronki filet. Ta sama koronka została skrojona do mankietów rękawów. Podkrój szyi, ramiona oraz rękawy ozdobiono falistą taśmą koronkową filet. Całość wykończono srebrzysto-złotą, wąską, koronkową taśmą. Zarówno brokatowa taśma oraz falista koronka posiadają klasyczną kompozycję nawiązującą stylistycznie do osiemnastowiecznych pasmanterii.

Główny, środkowy dekoracyjny panel przodu i tyłu bluzki uzyskał roślinno-zwierzęcy wzór. Jego zgeometryzowany rysunek stanowi mieszankę folkloru i egzotyki. Obok dziwacznych w swej formie niedookreślonych zwierząt, roślin i towarzyszącej im ornamentyki, wprowadzono nawet duży napis w postaci słowa

<sup>38</sup> Wszystkie koronki (poza brokatową, złotą taśmą) nie są aplikacjami. Zostały wszyte jako zasadniczy materiał. Jedwabny szyfon został tak skrojony, aby mógł być zszyty ze wstawkami koronkowymi. Wymagało to dużej precyzji szczególnie w miejscu zszycia tkaniny z falistą koronką na rękawach. Między innymi dlatego bluzka otrzymała dodatkowo wewnętrzny stanik, który stanowił podkład pod ażurowe koronki.

<sup>39</sup> Powtarzająca się kompozycja zarówno na panelu środkowym przodu i tyłu bluzki oraz wykroje zastosowane w mankietach bluzki sugerują, że ręczna koronka była metrażowa. Z tak wykonaną koronką łatwiej pracować i uzyskuje się mniej strat podczas krojenia niż w przypadku określonych wymiarowo koronek opracowanych w formie gotowych plakiet.

*LOCUAS*<sup>40</sup>. To bardzo nowatorski zabieg, ponieważ nie spotyka się w odzieży damskiej przełomu XIX i XX w. stosowania napisów, jako elementów dekoracyjnych. Tematyka folklorystyczno-egzotyczna zastosowana w zasadniczej dekoracji bluzki z 1913 r., obok fascynacji folklorem i egzotyką, może mieć także źródła w bardzo sławnych i podziwianych wówczas Baletach Rosyjskich.

Zespół taneczny założony przez Sergiusza Pawłowicza Diagilewa w 1907 r. zadebiutował na paryskiej scenie w maju 1909 r. jako Balety Rosyjskie (fr. Ballets Russes). Aż do wybuchu pierwszej wojny światowej balet cieszył się niesłabnącym międzynarodowym uznaniem<sup>41</sup>. Doskonała muzyka, choreografia, scenografie oraz kostiumy utrzymane w rosyjskiej i dalekowschodniej estetyce odcisnęły piętno nie tylko na balecie oraz muzyce. Wyraziste kostiumy o odważnych deseniach projektowane były przez nowatorskich artystów. Jednym z nich w omawianym czasie był Léon Bakst<sup>42</sup>. Później wśród autorów kostiumów i scenografii znaleźli się artyści, których nie trzeba szerzej przedstawiać: Henri Matisse, Joan Miró, Pablo Picasso<sup>43</sup>.

Zastanawiając się, czy ówczesne wzornictwo stosowane w projektach paryskich pracowni było tak czułe i czerpało inspirację ze scen paryskich, warto zajrzeć przykładowo do oficjalnego programu siódmego sezonu rosyjskiego Baletów Rosyjskich na maj–czerwiec 1912 r.<sup>44</sup> Broszurę otwiera, dziś kultowy artystyczny wizerunek czołowego na ten czas tancerza zespołu – Wacława Niżyńskiego – w przebraniu Fauna. Program został tak zredagowany, aby pomiędzy stronami z opisem programu baletu na nowy sezon oraz przedstawieniem zespołu (także w formie fotografii i rysunków ukazujących aktorów baletu przebranych w egzotyczne kostiumy), znalazło się także dużo reklam domów mody, wytwórni perfumeryjnych i kosmetycznych oraz dostawców ekskluzywnej bielizny, a nawet samochodów i drogiego alkoholu. Wśród pracowni krawieckich brak jest Callot

<sup>40</sup> Pełne słowo *LOCUAS* widoczne jest na tylnym panelu. Przedni panel został tak skrojony, że widoczne są tylko fragmenty napisu w górnej i dolnej partii bluzki. Autor nie zdołał rozszyfrować znaczenia tego słowa.

<sup>41</sup> W trakcie pierwszej wojny światowej Balety Rosyjskie gościły także w obu Amerykach. Afisze nadal pojawiały się w Paryżu czy Londynie. Lata dwudzieste przyniosły dalszy międzynarodowy rozkwit zespołu, aż do śmierci Diagilewa w 1929 r. kiedy to Balety Rosyjskie zostały rozwiązane. *Vide*: „Diagilew i Balety Rosyjskie – wprowadzenie”, Victoria and Albert Museum, <https://www.vam.ac.uk/articles/diaghilev-and-the-ballets-russes> (dostęp: 1.04.2024).

<sup>42</sup> W programie Baletów Rosyjskich na maj–czerwiec 1912 r. przedstawiono sylwetkę tego projektanta scenografii i kostiumów. Wskazano, że ukończył Szkołę Sztuk Pięknych w Sankt Petersburgu. Przybył do Paryża w latach dziewięćdziesiątych XIX w. tworząc obrazy oraz projektując scenografie i kostiumy. *Vide*: Programme officiel des Ballets russes: Théâtre du Châtelet, mai-juin 1912, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415039r> (dostęp: 1.04.2024).

<sup>43</sup> Kolekcja Baletów Rosyjskich Sergeja Diagilewa, Library of Congress, <https://www.loc.gov/collections/ballets-russes-de-serge-diaghilev/about-this-collection/> (dostęp: 1.04.2024).

<sup>44</sup> Programme officiel des Ballets russes: Théâtre du Châtelet, mai-juin 1912, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415039r> (dostęp: 1.04.2024).

Soeurs, są za to nie mniej uznane paryskie domy mody: Leferriere, Paquin, Jenny. Podobnie zredagowano program z 1913 r.<sup>45</sup> Tym samym można wskazać, że moda była powiązana estetycznie i marketingowo z wizją elegancji Baletów Rosyjskich. Program wyraźnie podkreślał, że siłą baletu są aktorzy, choreografia, muzyka, scenografia oraz kostiumy. Wybrzmiewa to w wizualno-tekstowym przekazie kilkunastu-dziesięciostronicowego programu z 1912 i 1913 r.



10. Jedna z fotografii pary tancerzy Baletów Rosyjskich w kostiumach scenicznych zamieszczona w broszurze programowej Baletów Rosyjskich na sezon siódmy (maj–czerwiec 1912), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415039r/f34.item> (dostęp: 1.04.2024)

<sup>45</sup> Théâtre des Champs-Élysées, saison russe 1913, 29 mai 1913, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531129484.image> (dostęp: 1.04.2024).

Kiedy wyjątkowy świat Baletów Rosyjskich podbijał serca widzów stanowiąc źródło nowych inspiracji, prasa kobieca nie zapomniała o stałym utrzymaniu zainteresowania zmieniającą się modą. To co ukazywało się w czasopismach dla pań dalekie było od przypadku. Każdy artykuł nawiązywał do określonych działań na rynku ówczesnej mody. Obok prezentacji modeli domów mody, opisywano aktualne trendy, wypowiadano się z uznaniem nad określonymi rozwiązaniami estetycznymi. Promowano lub odrzucano poszczególne style i gusta. Kierunek narracji w prasie przebiegał równoległe do opracowanych miesiące wcześniej kolekcji na nadchodzące sezony. Czasopisma, podobnie jak obecnie, stanowiły mniej lub bardziej subtelnie redagowaną przestrzeń do promocji ustalonych treści korelujących z aktualnym rynkiem produkcji i handlu tekstyliami.

W 1913 r. żurnale poświęcone modzie promowały wszechstronne wykorzystanie koronek zarówno starych, jak i nowych. W lutowym numerze paryskiego magazynu „Le Jardin des Modes Nouvelles”<sup>46</sup> pojawił się artykuł wychwalający pomysły wykorzystania starych koronek. Przekonywano, że dawne koronki doskonale odnajdą się jako abażury, dekoracje stołów oraz mebli. Podkreślano, że przemyślany dobór starych koronek może pasować nawet do nowoczesnych mebli, pod warunkiem, że nie są one w pstrokatych barwach. Wskazano także, że stare, jak i nowe koronki, były obecnie bardzo modne w damskiej odzieży. Zachwalano szczególnie koronki filet.

W artykule zaprezentowano bardzo interesującą bluzkę wykonaną całkowicie z nowej koronki filet (ryc. 11). Uproszczony krój bluzki nawiązujący do tuniki koresponduje z ciekawą kompozycją koronczarską. W kontekście omawianej bluzki marki Callot z tego samego roku, warto zauważyć, że obie bluzki posiadają podobną kompozycję koronczarską. W obu przypadkach zastosowano grubą koronkę filet o deseniach florystyczno-zwierzęcym przedstawionym w fantazyjny sposób nawiązujący do tradycyjnego folkloru. Swą ażurowo-geometryczną formą mogą przypominać wycinanki.

Obok folkloru i egzotyki wpisujących się w aktualne dążenia do upraszczania form deseni oraz sławy scenografii i strojów Baletów Rosyjskich – w poszukiwaniu kolejnych źródeł wzornictwa koronek filet – warto dostrzec, że w tym czasie dysponowano także źródłami bardzo interesujących dzieł plastycznych sprzed tysięcy lat.

---

<sup>46</sup> *L'emploi des dentelles anciennes*, „Le Jardin des Modes Nouvelles”, nr 2, 15 II 1913, s. 31 (zbiory autora).



11. Bluzka w formie tuniki z koronki filet wykończoną u dołu frędzlami. Le Jardin des Modes Nouvelles, nr 2, 15 luty 1913, fig. 86, s. 31 (zbiory autora)

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX w. na południu Francji zaczęto odkrywać jaskinie z malowidłami naściennymi. W pierwszych latach XX w. ugruntowało się przekonanie o wyjątkowych walorach artystycznych i historycznych tych prehistorycznych malowideł<sup>47</sup>. Zainteresowanie nimi było międzynarodowe. Nie wykluczone, że także ta nowo odkryta prehistoryczna estetyka oddziaływała na ówczesnych desenistów i projektantów odzieży. Koronki stanowiły odpowiedni grunt warsztatowo-estetyczny do wytwarzania częściowo zgeometryzowanych kompozycji o uproszczonym rysunku.

Nie tylko w czasopismach skupionych na modzie temat koronek był omawiany. W tym samym numerze paryskiego „Le Jardin des Modes Nouvelles” na dziesiątej tablicy reklamowej zachęcano do zakupu miesięcznika „Art et Décoration”. W opisie magazynu, obok artykułów poświęconych badaniom nad sztuką i rzemiosłem wskazano, że w kręgu zainteresowań redakcji jest także rzemiosło tekstylne, w tym koronki filet wykorzystywane w dekoratorstwie wnętrz i we wzornictwie odzieży.

W majowym numerze miesięcznika „Harper’s Bazaar”<sup>48</sup> z 1913 r. pojawił się artykuł tłumaczący Amerykankom jak samodzielnie wykonać prostą koronkę filet. Obok omówienia szczegółów warsztatowych podkreślono, że gotowa siatka do koronki o szerokości czterech cali (ok. 10 cm) będzie kosztować około sześćdziesięciu pięciu centów a przędza lniana do koronki, kilka centów. Porównano te kwoty do nowojorskich cen gotowych koronek filet dostępnych w domach towarowych. Za jeden jard (niespełna jeden metr) bieżący koronki (chodzi o koronki ręczne) szerokości 10 cm o przeciętnym deseniu, trzeba było wydać od czterech do sześciu dolarów. W przeliczeniu kwota 4–6 dolarów z maja 1913 r. to równoważność 128–193 dolarów amerykańskich w marcu 2024 r.<sup>49</sup> Dla porównania w 1911 r. konfekcjonowany najdroższy damski kapelusz w nowojorskim domu towarowym Macy’s<sup>50</sup> kosztował 9,5 dolara, konfekcjonowane sukienki letnie w przedziale 2–14 dolarów, a najdroższy kostium damski – 25 dolarów. Wyjaśniono również czytelnikom, że historia tej techniki koronczarskiej sięga włoskich wytwórni działających już od pięciuset lat. Podkreślono, że włoskie koronczarki osiągają świetne wyniki w odwzorowaniu metodą filet dawnych renesansowych deseni tkackich (ryc. 12) oraz, że obecnie paryskie pracownie modniarskie prześcigają się w stosowaniu tego typu koronek.

<sup>47</sup> J. Clottes, *Malowidła naskalne, ryt i rzeźby. Sztuka paleolitu w Europie*, „Archeologia Żywa”, 11 III 2020, <https://archeologia.com.pl/malowidla-naskalne-w-europie/> (dostęp: 1.05.2024).

<sup>48</sup> *How to Make the Fashionable Filet Lace*, „Harper’s Bazaar”, maj 1913, vol. 47, p. 241, [https://archive.org/details/sim\\_harpers-bazaar\\_1913-05\\_47/page/240/mode/2up](https://archive.org/details/sim_harpers-bazaar_1913-05_47/page/240/mode/2up) (dostęp: 1.05.2024).

<sup>49</sup> U.S. BUREAU OF LABOR STATISTICS, [https://www.bls.gov/data/inflation\\_calculator.htm](https://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm) (dostęp: 1.05.2024).

<sup>50</sup> Catalogue no. 16, spring/summer 1911/ R.H. Macy & Co., <https://archive.org/details/catalogueno16spr00macy/mode/2up> (dostęp: 1.05.2024).



12. Stary herb wykonany koronką filet. Harper's Bazaar 1913-05: Vol 47, p. 241, [https://archive.org/details/sim\\_harpers-bazaar\\_1913-05\\_47/page/240/mode/2up](https://archive.org/details/sim_harpers-bazaar_1913-05_47/page/240/mode/2up) (dostęp: 1.05.2024)

## Podsumowanie

Wyroby renomowanych pracowni nie powstawały w oparciu o przypadkowe decyzje natury techniczno-estetycznej. Rzetelna praca nad nowymi modelami odzieży oparta była na rozbudowanych koncepcjach z jednej strony kreślonych pod oczekiwania klientek, z drugiej strony zgodne ze specjalizacją pracowni. To co projektowano poczynając od szczegółów kroju, typów materiałów, deseni oraz dodatków i wykończeń stanowiło odzwierciedlenie doskonałego rzemiosła oraz wymogów lansowanych dla poszczególnych sezonów.

Bluzka z metką Maison Callot Sœurs na lato 1913 r. jak w soczewce skupia wszystko to co wówczas charakteryzowało zarówno sławną paryską markę, jak i ówczesny międzynarodowy rynek handlu ekskluzywną odzieżą damską. Krój, użyte materiały, kompozycja utrwalona na koronce, zastosowana kolorystyka oraz metka stanowią istotne dziedzictwo kultury materialnej dokumentujące zło-



żone relacje pomiędzy postępującymi zmianami w konstrukcji damskich ubiorów, dekoracjami, zabezpieczeniami przed kopiowaniem oraz funkcjonowaniem modeli odzieży na globalnym, międzynarodowym rynku.

Bluzka powstała w bardzo interesujących czasach, kiedy ustępująca estetyka secesji pozostawiała przestrzeń dla zacierania nadmiaru ornamentyki i dążenia do wysmakowanej prostoty. Zachowana w bluzce metka to niemy świadek walki o wpływy w zyskach w sprzedaży międzynarodowej, które wymagały wprowadzania metod ograniczających proceder podrabiania uznanych marek odzieżowych. W poszukiwaniu klasycznych modeli domu mody siostr Callot, które w pełni oddają styl tej marki odzieżowej, opisana bluzka z 1913 r. stanowi doskonały przykład.

## BIBLIOGRAFIA • REFERENCES

- Bass-Krueger M. (ed.), *Fashion, Society and the First World War – International Perspectives*, London 2021.
- Baszkiewicz J., *Historia Francji*, Wrocław 1999.
- Coleman A.E., *The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat*, Thames and Hudson and The Brooklyn Museum 1989.
- Dąbrowska A., *HERSE. Warszawski dom mody*, Warszawa 2019.
- Evans C., *The mechanical smile. Modernism nad the first fashion shows in france and america, 1900 – 1929*, Yale University Press 2013.
- Faryś P.K., *Damska konfekcja a odzież miarowa – podstawowe różnice i podobieństwa w projektowaniu, wytwarzaniu oraz handlu w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku*, „TECHNE. Seria Nowa” 2021, nr 7, s. 25–45.
- Faryś P.K., *Konfekcja damska 1800 – 1914. Produkcja – wzornictwo – handel*, Warszawa 2019.
- Haase B., Rasche A., *Christoph Drecol: Rediscovering the Viennese Worth*, „Costume” 2019, t. 53, nr 2, s. 186–206.
- Harris J. (ed.), *5000 years of textiles*, The British Museum Press 2010.
- Jeziorny A., Lipp-Symonowicz B., *Nauka o włóknie – laboratorium*, Łódź 1980.
- Kizwalter T., *Historia Powszechna – XIX wiek*, Warszawa 2007.
- Sadako T.S., Durland S.K., *Fashioning fashion. European dress In detail 1700 – 1915*, Los Angeles County Museum of Art. 2010.
- Saillard O. and Zazzo A., *Paris Haute Couture*, Paris 2012.
- Sieradzka A., *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, Warszawa 2003.
- Szaradowski P., *Francja elegancja. Z historii haute couture*, Wrocław 2016.
- Weinberg A.Y., *Callot soeurs: Unsung icons of early Twentieth Century*, Fashion and Textile Studies: History, Theory, Museum Practice 2015.

## NOTKA O AUTORZE • ABOUT THE AUTHOR

**Dr Przemysław Krystian Faryś** – absolwent Politechniki Łódzkiej, doktor nauk technicznych z zakresu włókiennictwa, specjalista wzornictwa i materiałoznawstwa tekstyliów. Autor rozprawy doktorskiej dotyczącej problematyki podrabiania odzieży. Współautor wystaw poświęconych historii kobiecego stroju, szczególnie z XIX i początku XX w. Twórca autorskiej kolekcji dawnych strojów i tkanin odzieżowych funkcjonującej pod nazwą PKF collection. Autor pierwszej w Polsce książki poświęconej całościowo początkom konfekcji: *Konfekcja damska 1800–1914. Produkcja–wzornictwo–handel* (Wydawnictwo WFW, 2019) oraz książki: *Jedwabne tkaniny odzieżowe 1700–1800. Produkcja – wzornictwo – handel* (Wydawnictwo Naukowe FNCE, 2021). Strona internetowa kolekcji autora: [https:// przemekfarys.wixsite.com/odziezitaniny](https://przemekfarys.wixsite.com/odziezitaniny)

**Zainteresowania naukowe:** badacz historii ewolucji odzieży oraz tkanin odzieżowych (od XVIII do pocz. XX w.). Zajmuje się głównie kwestiami produkcji, handlu i komfortu użytkowania współczesnej, jak i dawnej odzieży.



przemekfarys@interia.pl

Artykuł opracowano na podstawie badań autora finansowanych z własnych środków.