

Piotr Szaradowski

Uniwersytet Humanistyczno-Społeczny SWPS

Między sztuką a przemysłem – postawa Charlesa Fredericka Wortha wobec przemian mody w drugiej połowie XIX wieku

Between Art and Industry – Charles Frederick Worth's attitude towards the changes in Fashion in the second half of the 19th century

Streszczenie: Artykuł analizuje postawę Charlesa Fredericka Wortha (1825–1895) wobec zmian, jakie zachodziły w modzie damskiej od połowy XIX wieku. Zasadniczą kwestią jest prezentowanie siebie jako artysty. Autor przedstawia zarówno genezę takiej postawy, jak i jej konsekwencje dla innych projektantów. Uzupełniającą kwestię stanowi problem sztuk użytkowych i angażowanie się artystów w projektowanie przedmiotów codziennego użytku. Zarówno we Francji, jak i w Anglii, ojczyźnie Wortha.

Słowa kluczowe: Charles Frederick Worth, *haute couture*, konfekcja, akademizm, moda damska

Abstract: The article analyzes the attitude of Charles Frederick Worth (1825–1895) towards the changes that took place in women's fashion from the mid-nineteenth century. The key point of his activity was to present himself as an artist. The author presents both the genesis of such an attitude and its consequences for the next generations of designers. A complementary issue taken by the Author is the problem of applied arts and involvement of artists in the design of everyday objects. Both in France and in England, Worth's homeland.

Keywords: Charles Frederick Worth, *haute couture*, confection, academism, women's fashion

Charles Frederick Worth (1825–1895) traktowany jest jako „założyciel” *haute couture* – francuskiego wielkiego krawiectwa. Wielokrotnie opisywano tę kwestię, podobnie jak pozowanie przez niego na artystę i prezentowanie swojej pracy właśnie w tej kategorii¹. Częste przytaczanie tego zagadnienia sprawiło, że wydaje się już tak oczywiste, że niemal przejrzyste. A jednak najważniejsze kwestie dotyczące bycia projektantem-artystą wciąż nie zostały podjęte.

Biografia Anglika jest stosunkowo dobrze opracowana, w związku z tym wystarczy przywołać tutaj podstawowe fakty. Zanim przybył do Paryża w końcu

1 | Zob. LATOUR 1958; de MARLY 1980; COLEMAN 1990; SAUNDERS 1955; GRAU 2000; *Paris Haute Couture* 2012; SZARADOWSKI 2016.



1. Wejście główne do Pałacu Przemysłu, od strony północnej, od Pól Elizejskich, wg rysunku Thérond'a. „Magasin Pittoresque”, nr 27 (1855), t. XXIII, s. 209.

1846 roku, pracował w londyńskich sklepach jako sprzedawca jedwabi: przez 7 lat w Swan & Edgar oraz kilka miesięcy w Lewis & Allenby². Zwłaszcza ta pierwsza praca, do której trafił jeszcze jako nastolatek, pozwoliła mu poznać handel – niemal dosłownie – od podszewki. Rozumiał więc, że większość znakomitych tkanin, które sprzedaje, przybywa z Francji i to ku niej zwrócone są oczy i uszy klientek.

2 | de MARLY 1980, s. 4.

Tam też, czyli do „źródła mody” postanowił się udać. W ten sposób trafił do La Maison Gagelin-Opiguez mieszczącego się przy 83 Rue de Richelieu, modnej wówczas ulicy, odpowiedniej na luksusowe zakupy. Miejsce to okazało się więc bardziej niż odpowiednie dla ambitnego Anglika. Firma cieszyła się wysoką pozycją na rynku, co potwierdza fakt jej uczestnictwa w Wielkiej Wystawie Światowej, jaka miała miejsce właśnie w Paryżu, w 1855 roku³. Udział firmy w Wystawie odnotowany został w wydawnictwie. Opis brzmiał następująco: *OPIGEZ, GAGELIN et compagnie, 83, rue Richelieu, à Paris. – Hautes nouveautés, châles, broderies, confection*⁴. Oznaczało to, że poza tkaninami sprzedawano tam również gotowe ubiory (*confection*), dodatki (*châles*) oraz elementy do ozdobienia sukien czy innych elementów garderoby (*broderies*). Maison Gagelin nie tylko zaistniał na Wystawie, ale i znalazł uznanie. Pracujący tam Worth zaproponował tren do ceremonialnych sukni, ale dopinany do ramion, a nie jak dotychczas do talii⁵. Sukces ten zapewne stanowił zachętę do dalszego, samodzielnego już działania. Zanim jednak przejdziemy do założenia przez Charlesa Wortha wraz z biznesowym partnerem Otto Boberghiem firmy Worth & Bobergh (1858), warto wziąć pod uwagę kilka aspektów związanych z paryską Wystawą.

Wystawa Światowa trwała od 15 maja do 15 listopada 1855 i zobaczyło ją ponad 5 milionów osób. Na jej potrzeby wzdłuż Pół Elizejskich wybudowano Pałac Przemysłu, zaprojektowany przez architekta Jean-Marie-Victora Viela i inżyniera Alexisa Barraulta⁶. Rozmachem miał on konkurować z powstałym kilka lat wcześniej londyńskim Kryształowym Pałacem. Rozmiary paryskiej budowli były rzeczywiście imponujące. Dłuższy bok Pałacu, równoległy do Pół Elizejskich, miał aż 260 m długości. Środkowa część fasady mieszczącej główne wejście miała 35 m wysokości i była zwieńczona zespołem rzeźb (ilustr. 1 i 2). Figury, podobnie jak reszta dekoracji, stanowiły program ikonograficzny. Prezentowane były w ówczesnej prasie i drobiazgowo analizowane⁷.

3 | Firma brała udział także w Wielkiej Wystawie Światowej w Londynie cztery lata wcześniej i tam jej oferta również została zauważona. BOUDIN 1858, s. 118.

4 | *La maison Gagelin, 'novatrice par excellence, a créé l'importante industrie des nouveautés confectionnées; ses modèles font la mode on lui doit la broderie de l'inde, le tartan, la dentelle dite Paris, l'imitation en soie des fourrures, le chaly et tant de charmants articles. Elle occupe dix-huit ateliers et trois cents ouvriers. Ibidem, s. 118–119.*

5 | *Ces fabricants d'élite exposent: un manteau de cour, en moire antique blanche, brodé or et soie, d'un travail exquis, fouillé comme de l'orfèvrerie d'art, pas une fleur de dessin ne se ressemble; coupe, forme, élégance, tout est neuf; c'est une pièce capitale des plus remarquables. Ibidem, s. 118.*

6 | Został on rozebrany w 1897 r. Jego miejsce zajmują dziś Grand Palais i Petit Palais.

7 | Była ona częścią złożonego programu ikonograficznego mającego mówić nie tylko o wielkości Francji, ale i o międzynarodowej (światowej) skali całego wydarzenia. Zob. du PAYS 1855, s. 315–318.

Nad wielkim monumentalnym wejściem, [...] znajduje się kolosalna grupa Francji, stojąca z wyciągniętymi ramionami, rozdająca wieńce. U jej stóp siedzą dwie alegoryczne postacie, jedna zamysłona, reprezentująca sztukę, druga oparta na kowadłe i trzymająca młotek, reprezentująca przemysł. [podkreślenie P.S.] Grupa ta, mało prawdopodobne, by miała duże znaczenie, jest dobrze wyważona i wydaje się, na wysokości, na jakiej się znajduje, zadowalająco; pochodzi od M. Eliasa Roberta. Na dwóch końcach gzymsu stoją dwie grupy geniuszy, opartych na tarczach zwieńczonych koroną. Te pełne wdzięku, dziecięcych ruchów rzeźby są starannie wykonane i pochodzą od pana Diebolta⁸.

Francja koronująca zarówno Przemysł, jak i Sztukę może wydawać się zaskakującym pomysłem. Z jednej strony Francuzi faktycznie byli dumni ze swojej sztuki i artystów, widzieli siebie w roli liderów na tym polu, ale Pałac Przemysłu nie był odpowiednim miejscem do jej prezentacji. Mimo wszystko sztuka pojawiła się tam na kilka tygodni. Tyle, ile standardowo trwał doroczny salon malarski. Zwykle odbywał się on w pobliskim Luwrze, ale w 1855 roku, ze względu na przebudowę muzeum, salon otrzymał przestrzeń właśnie w Pałacu. Artyści odebrali to jako policzek⁹.

Z drugiej strony zaś rzeźba z Pałacu Przemysłu obrazowała dumę z przemysłu, ale ten – wbrew pozorom – wcale nie był najsilniejszą stroną Francji, co było widać już na wystawie w Londynie w 1851 i co pokaże najbliższa przyszłość¹⁰. Jak jednak można się domyślić, podzielenie uwagi Francji równo pomiędzy Sztukę i Przemysł było gestem wyraźnie politycznym. Odnosił się on do skomplikowanej i napiętej relacji pomiędzy tymi dwiema dziedzinami.

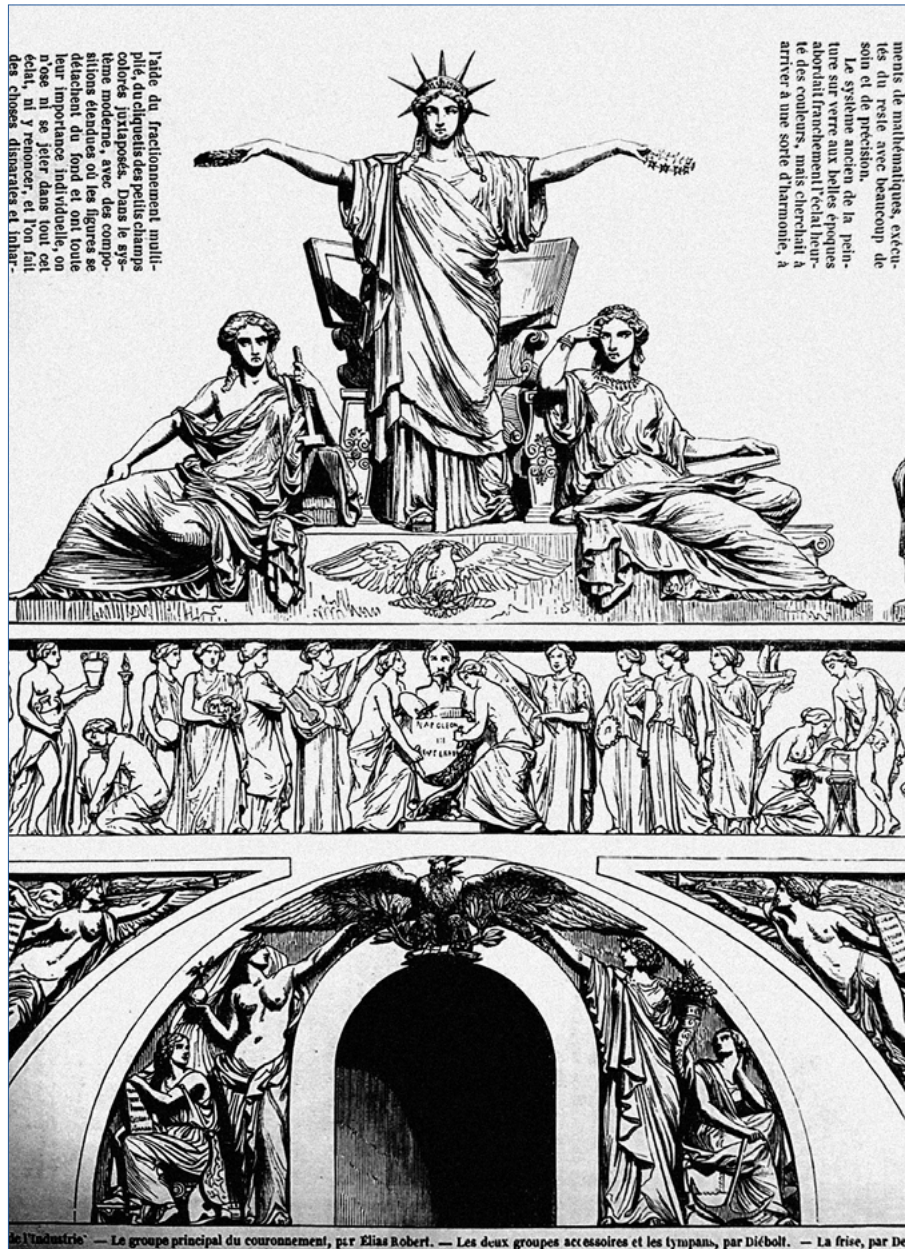
W 1798 roku otwarto pierwszą, niewielką jeszcze wystawę poświęconą przemysłowi francuskiemu i jego wytworom. Otworzył ją oficjalnie na dziedzińcu Luwru minister spraw wewnętrznych Nicolas-Louis François de Neufchâteau, mówiąc: *To prawdziwe republikański spektakl [...] nie przypomina tych wszystkich frywolnych prezentacji, z których nie zostaje nic użytecznego*¹¹. Odnosił się w tych słowach do salonów malarskich odbywających się, jeszcze przed rewolucją, pod królewską egidą. Malarze i rzeźbiarze będący członkami ówczesnej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby wyjęci byli spod obowiązujących pozostałych artystów reguł cechowych. „Królewscy” artyści mieli z zasady tworzyć sztukę dla samej sztuki, bez komercyjnego aspektu i niekoniecznie przekładającą się na „użyteczność”.

8 | *Ibidem*, s. 317 (przekład autora).

9 | MAINARDI 1987, s. 22.

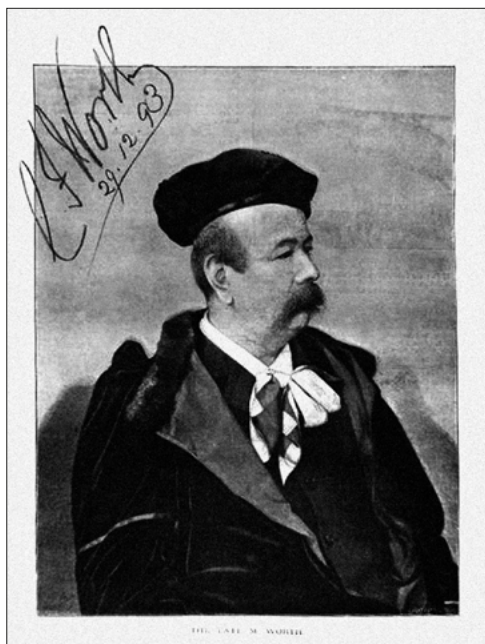
10 | *Ibidem*; MAINARDI 1994.

11 | MAINARDI 1987, s. 12–13 (przekład autora).



2. | „L'Illustration, Journal Universel”, 19 maja 1855, s. 316.

Jeśli dzieła sztuki miałyby czemuś służyć, to podkreślanii wielkości monarchii i reprezentowanych przez nią wartości. Sztuka jawiła się więc jako dziedzina służąca głównie interesom monarchii. Stąd też wystawa przemysłu traktowana była jako coś, co służy interesom republiki. Zatem nie małej grupie – arystokracji, a wszystkim. Wystawy przemysłu (*Exposition publique des produits de l'industrie française*) były istotnym wydarzeniem, które miało wzmacniać francuski przemysł.



3. | Portret Charlesa F. Wortha. „The Sketch”, nr 112 (1895), s. 398.

W latach 1798–1849 zorganizowano 11 takich wystaw¹². Nawet jeśli nie zawsze odbywały się regularnie, to rosły w siłę. Stojąca za nimi idea postępu odróżniała te ekspozycje od jarmarków i bazarów z poprzednich epok.

Sztuka i przemysł łączone więc były we Francji z różnymi porządkami politycznymi. Alegoryczna Francja koronująca Przemysł i Sztukę symbolicznie prezentowała zatem możliwość współistnienia opartego na równości. A jednak dociekliwi obserwatorzy rozumieli, że to pusty gest. Odnotowano, że figura reprezentująca Przemysł (trzymająca młotek i opierająca się o kowadło) jest energiczna i pewna siebie, natomiast postać Sztuki raczej przygnębiona, może nawet smutna, apatycznie patrzy w dal¹³. W ten sposób podważano równowagę Sztuki i Przemysłu. Rozumiano bowiem, że szala przechyliła się na stronę Przemysłu¹⁴.

Można dopatrzeć się tym elementu ironii – pierwsze, niewielkie Wystawy Przemysłu na początku XIX wieku gościły w Luwrze i zajmowały tam zaledwie kilka pomieszczeń. Wystarczyło kilka dekad, by role się odwróciły i współcześni artyści korzystali z gościnności Pałacu Przemysłu zbudowanego na Światową Wystawę. Zmiana ta doskonale obrazuje dynamikę i kierunek przeobrażeń ówczesnego świata.

Charles Worth był w samym centrum tych przemian. To, co oglądał na Wystawie w 1855 roku, z pewnością musiało wywrzeć na nim wrażenie. Świat wyraźnie się skurczył. Na tyle, by można było go podbić swoimi pomysłami. Na razie jednak działania Wortha determinowało wciąż świeże, potrzebujące splendoru potwierdzającego pewność istnienia, II Cesarstwo. Rozmach i odpowiednie odwołania do historii były istotnymi elementami budującymi wizerunek władzy¹⁵. Dawało to ogromną przestrzeń dla ambitnych, kreślących śmiało pomysły osób¹⁶.

12 | *Ibidem*, s. 17.

13 | *Ibidem*, s. 30.

14 | MAINARDI 1994. W 1857 r. prace artystów ponownie zostaną zaprezentowane w Pałacu Przemysłu.

15 | *Spectaculaire Second Empire* 2016.

16 | Oczywiście było to też pole do ogromnych nadużyć finansowych, o czym pisze choćby Emil Zola w swojej powieści *Zdobycz*. Zob. ZOLA 1956.

Takim człowiekiem był Worth. Jego determinacja przyniosła efekty. Po kilku latach od otwarcia firmy z własnym nazwiskiem stał się dostawcą dla cesarskiego dworu¹⁷. Trzeba zauważyć, że Anglik przez lata pracujący w Londynie, m.in. u dostawcy królowej Wiktorii (Lewis & Allenby), musiał doskonale rozumieć, jak działa taki polityczny system i jak to przełożyć na rynkowy sukces. Oczywiście nie był jedynym dostawcą zaopatrującym cesarżową Eugenię w ubiory. Dom mody Laferrière dostarczał ubiory codzienne, Fèlicie płaszcze i peleryny, Mme Viot i Mme Lebel kapelusze, a Henry Creed – ubiory do jazdy konnej¹⁸. Worth zaś tworzył suknie wieczorowe i balowe, a więc te o największym politycznym i wizerunkowym znaczeniu. W ciągu kilkunastu lat zyskał ogromną renomę. Także, a może przede wszystkim, na europejskich dworach. W 1867 roku zaprojektował suknię koronacyjną dla Elżbiety Bawarskiej, znanej jako Sisi. Klientką domu mody była również księżna Aleksandra, przyszła angielska królowa. Podobnie jak i wiele innych księżnych czy królowych nie tylko z Europy¹⁹. Dzięki temu na Rue de la Paix 7 pojawiały się setki innych klientek.

W końcu jednak nadszedł moment kryzysu zmuszający do pewnych decyzji. Był to rok 1870. Ciąg wydarzeń następował zdumiewająco szybko. Wojna francusko-pruska, abdykacja cesarza, wyjazd Eugenii. I gdy wydawało się, że dla Francji nie może się stać nic gorszego niż podpisanie upokarzającego traktatu w Zwierciadlanej Sali Wersalu, nastał czas Komuny Paryskiej. Poza śmiercią dziesiątek tysięcy osób poległych w bratobójczej walce przyniosła ona zniszczenie części miasta. Spłonął (poza innymi budynkami) symbol cesarskiej władzy – Pałac Tuileries. Dla samego domu mody Wortha, znajdującego się w centrum miasta, także było to duże wyzwanie. Na ten czas budynek zamienił się w szpital²⁰. Ale przetrwał.

Dom mody Worth został ponownie otwarty dopiero po upadku Komuny Paryskiej, w 1871 roku. Był to już dosłownie dom mody WORTH. Otto Bobergh nie chciał kontynuować swojej przygody z modą. Uważał, że w rzeczywistości, która nastąpiła, nie będzie miejsca na takie ekstrawagancje, jakie do tej pory tworzyli²¹. Charles Worth nie podzielał tego poglądu. Otworzył firmę z nową energią. Jeszcze w 1870 roku zatrudniał 1200 osób²². Produkował więc na ogromną skalę. Wydawać się mogło oczywiste, na którą stronę – Sztuki czy Przemysłu – przechyli się szala

17 | TRUBERT-TOLLU et al. 2017, s. 35.

18 | de MARLY 1980, s. 45.

19 | *Ibidem*, s. 149 i nn.; TRUBERT-TOLLU et al. 2017, s. 48 i nn.

20 | *Ibidem*, s. 92.

21 | Jednocześnie w 1870 r. skończył się 12-letni okres umowy, jaką zawarli między sobą wspólnicy.
TRUBERT-TOLLU et al. 2017, s. 93.

22 | *Ibidem*.

w jego przypadku. Zwłaszcza, że nastąpiła III Republika, ustrój łączony z wartościami tego drugiego. Charles Worth rozumiał to jednak inaczej.

5 stycznia 1872, osiem miesięcy po upadku Komuny, Edmond de Goncourt opisał w dzienniku, jak życie Paryża wracało do normy. Otóż trafił na korek powozów przy Rue de la Paix:

Znajdując blokadę stylowych powozów na Rue de la Paix, dokładnie tak jak podczas pierwszej nocy w Théâtre Français, zastanawiałem się, kto był tą wielką osobą, której drzwi były obłożone przez tak wielu członków wyższych sfer, kiedy podnosząc oczy nad *porte-cochère*, czytam: „Worth”. Paryż nadal Paryżem Imperium²³.

Wznowiona po upadku Komuny Paryskiej działalność Wortha słusznie została zinterpretowana jako swoisty powrót do czasów Napoleona III. Projektant również prywatnie nie odcinał się od Cesarstwa. Przeciwnie. Umieścił nawet w swoim ogrodzie pozostałości po Pałacu Tuileries. Zdobył je, gdy postanowiono o jego rozbiórce. Nie ograniczył się w tym do symbolicznych drobiazgów. Pozyskał m.in. kolumny czy duże rzeźby. Dołączył do nich „pamiątki” po – również spalonym przez komunardów – ratuszu (Hotel de la Ville)²⁴. Anglik okazywał swoją lojalność wobec II Cesarstwa także dosłownie, korespondując do końca życia z cesarzową Eugenią²⁵. Bynajmniej nie była to kwestia sentymentów. Dynamiczny rozwój firmy wskazuje, że Worth patrzył na rzeczywistość dość trzeźwo. I do przodu.

Można by zatem uznać, że ukłon w kierunku cesarstwa wynika z prostego pragmatyzmu – Worth miał grono koronowanych klientek²⁶, których nie chciał stracić. Ale to coś więcej niż tylko koniunkturalne podejście. Istotniejszy wydaje się argument polityczny. Worth najpierw był poddany królowej Wiktorii, później cesarzowej Eugenii. Mało prawdopodobne by był republikaninem. Jego poglądy były konserwatywne. Potwierdzało to właśnie miejsce, jakie zajmował w obliczu napięcia pomiędzy Sztuką a Przemysłem. Jak zostało wyżej wskazane, to sztukę, oczywiście tę oficjalną, wspieraną przez państwo, łączono z tradycyjnymi wartościami. I właśnie do takiej sztuki Worth aspirował.

Zgromadzeni wokół założonej w 1648 roku Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby artyści, odcinając się od cechów, które kładły nacisk na umiejętności i wykonanie, skupiali się na teoretycznych i niekomercyjnych aspektach swojej pracy zawodu. Robili wszystko, by w żaden sposób nie łączono ich z kolegami

23 | de GONCOURT 1988.

24 | TRUBERT-TOLLU et al. 2017, s. 168–169. Zob. też SZARADOWSKI 2012.

25 | WORTH 1928; de MARLY 1980.

26 | de MARLY 1980, s. 149 i nn.; TRUBERT-TOLLU et al. 2017, s. 48 i nn.

po fachu, których uważali za niżej postawionych. Worth przyjął dokładnie tę samą strategię. Kładąc nacisk na niemechaniczne aspekty pracy projektanta, uciekał od prostych i oczywistych skojarzeń z krawcem-rzemieślnikiem. Uwagę kierował na wszystkie elementy swojej pracy zbliżające go do artysty. Nawet jeśli były one powierzchowne. Do tej kategorii należy zaliczyć natchnienie. Bywało to oczywiście przedmiotem kpin. Emil Zola w swojej powieści *Zdobycz* (*La Curée*, 1871), opisując wzorowaną na Angliku postać projektanta Wormsa, używał, ironizując, właśnie słowa „natchnienie” do scharakteryzowania jego pracy:

[...] mistrz zatopiony był w kontemplacji swej klientki, tak jak to – zdaniem kapłanów sztuki – czynił Leonardo da Vinci przed Giocondą. Ustawiał Renatę [główną bohaterkę powieści – P.S.] przed lustrem sięgającym od podłogi do sufitu i pogrążał się w skupieniu, marszcząc brwi, a młoda kobieta, wzruszona, wstrzymywała oddech, żeby nie drgnąć. Po upływie kilku minut, jakby w nagłym dreszczu natchnienia, mistrz kreślił urywanymi pociągnięciami arcydzieło, co zrodziło się w jego głowie, rzucał suche strzępy zdań [...]. Lecz kiedy indziej natchnienie było odporne. Słynny Worms przyzywał je na próżno, na próżno skupiał wszystkie władze umysłu i ducha. Znęcał się nad własnymi brwiami, bladł, ujmował w dłonie swą biedną głowę, potrząsał nią z rozpaczą i w końcu, zwyciężony, opadał na fotel²⁷.

Nie jest to tylko fantazja pisarza. Zachowane relacje klientek potwierdzają specyficzne – „artystyczne” – zachowanie Wortha podczas spotkań z nimi w domu mody²⁸. Podobnie, do naszych czasów przetrwały informacje o tym, że także poza studium, w miejskiej przestrzeni projektant potrafił się pokazywać w kostiumie artysty²⁹. Nie wspominając o słynnym zdjęciu wykonanym u Nadara, a później w wersji graficznej wielokrotnie reprodukowanym w prasie (ilustr. 3).

Z dzisiejszego punktu widzenia jest oczywiste, że praca projektanta ma charakter intelektualny. Strategia Wortha, chcącego wydostać się z dotychczas funkcjonujących struktur i stworzyć dla siebie zupełnie nowe miejsce, wydaje się nam zrozumiała. Biorąc jednak pod uwagę ówczesną, czyli historyczną perspektywę, nie można uznać jego działania za emancypacyjne. To, co robił Worth, miało – wręcz przeciwnie – wymiar konserwujący. Wybrał on dla siebie rolę artysty, ale artysty akademika.

Mimo oficjalnego rozwiązania Akademii w 1791 roku, jeszcze długo trwało wartościowanie sztuki według tematów i rozumienie jej w bardzo tradycyjny sposób.

27 | ZOLA 1956, s. 96–98.

28 | COLEMAN 1990, s. 86–92.

29 | de MARLY 1980, s. 110.

Dbali o to artyści będący mentalnymi spadkobiercami przedrewolucyjnych akademików. I choć teoretycznie od końca XVIII wieku na salonie mógł wystawić swoje prace każdy artysta, to jury złożone z kontynuatorów akademików odrzucało wszystko, co jawnie odstawało od ich rozumienia sztuki³⁰. Myśleli oni o sobie jako o strażnikach wartości i tradycji. Nie dziwi zatem, że sztuka (ta oficjalna) wciąż była łączona ze starym, tradycyjnym porządkiem.

Historia malarstwa XIX wieku jest jednak bardzo bogata w rozmaite style malarskie i artystyczne postawy. W drugiej połowie XIX wieku coraz wyraźniej pojawiać się też będą artyści widzący swoją rolę znacznie szerzej, jako istotną dla społeczeństwa. Na tym polu celującą w sztuce Francję z pewnością zaskakiwali angielscy malarze. Jedną z wyróżniających się grup byli prerafaelici, członkowie artystycznego stowarzyszenia, głoszący program sztuki odnowionej moralnie, wzorowanej na praktyce mistrzów wczesnorenesansowych. Ich zwrot do średniowiecza przejawiał się także w fascynacji rzemieślniczym etosem pracy, wiarą w radość i kreatywność rzemieślnika³¹. Z ich postawą rezonowały estetyczne pisma Johna Ruskina (1819–1900), zagorzałego krytyka industrializacji i jej społecznych konsekwencji, szczególnie dla klas robotniczych. Między innymi dzięki niemu zrozumiano, że wobec pozbawionej ludzkiej twarzy produkcji przemysłowej artysta i rzemieślnik znajdują się po tej samej stronie barykady. Konsekwencją tego były narodziny ruchu Arts and Crafts. Jego przedstawiciele dzielili przekonanie, że sztuka nie istnieje tylko dla samej siebie, ale ma do odegrania rolę w społeczeństwie. Całym społeczeństwem, a nie tylko w najbogatszych jego warstwach. Projekty artystów należących do tego ruchu nie były więc jedynie estetyczne. Odnosiły się także do specyfiki życia ich odbiorców/adresatów³². Ciekawy, uzupełniający aspekt stanowi również inspirowany działalnością prerafaelitów Ruch Estetyczny i proponowana przez jego członków idea ubiorów estetycznych, odrzucających ideę sezonowych zmian w modzie na rzecz ponadczasowej estetyki zaczerpniętej z ubiorów historycznych, np. z okresu średniowiecza³³. To pokazuje, że nie tylko o sztuce, ale i o modzie można było myśleć inaczej.

Przykład działalności prerafaelitów czy twórców spod znaku Arts and Crafts może wydawać się tutaj zbyt jaskrawy. Dzięki niemu jednak możemy wyraźniej zobaczyć postawę Wortha. Reprezentował on modę *par excellence*. Swoją rolę widział w wymyślaniu nowych fasonów, proponowaniu sezonowych rozwiązań itd. W jego twórczości nie znajdziemy społecznych aspektów. Ubiory projektowane

30 | MAINARDI 1994, s. 13.

31 | POPRZĘCKA 1994.

32 | ROSIŃSKA 2020, s. 86–87.

33 | STERN 2004, s. 5–11; *The Cult of Beauty* 2011, s. 192–222.

przez niego miały wymiar *stricte* komercyjny i były adresowane do tej warstwy społecznej, która nie była zainteresowana zmianami mogącymi przynieść kres przywilejów. Propozycje Wortha odzwierciedlały prowadzony przez jego klientki styl życia. Nie było w nim miejsca na pracę zawodową czy chociażby poruszanie się po mieście tramwajem. Projektant przez lata swojej działalności uzewnętrznił ten sposób myślenia i funkcjonowania. Przekazał go nawet swoim synom. Jean Philippe w 1896 roku zaklinał się, że nigdy nie uszyje kostiumu do jazdy na rowerze, mimo że był on we Francji bardzo popularny³⁴. Jasne jest zatem, że swoją działalnością dom mody Worth wspierał zachowanie istniejącego porządku społecznego i nie interesowały go ruchy emancypacyjne.

Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że poglądy i działanie Charlesa Wortha nie wynikały jedynie z jego charakteru czy cech osobowych. Stanowiły raczej doskonałą reprezentację ogólnej pozycji i kondycji francuskich sztuki, przemysłu i mody. Jak wyżej wspomniano, we Francji postawa republikańska definiowana była (w sztuce) przez stosunek do sztuk użytkowych i sztuk przemysłowych³⁵. Silna pozycja sztuk pięknych i ich „wielkiej tradycji” sprawiała, że idea użyteczności sztuki była dla artystów z nurtu akademickiego nie do przyjęcia. Tym bardziej odrzucano walor społeczny, jaki reprezentował angielski przykład. Szansę na zaistnienie miały jedynie sztuki zwane dekoracyjnymi (*arts decoratifs*), a i tak walka o ich uznanie przychodziła z ogromnym trudem³⁶. W wyborach z 1880 roku III Republika ostatecznie się umocniła i jasne stało się, że nie będzie powrotu do monarchii czy tym bardziej cesarstwa. Widoczny był w związku z tym zwrot ku sztukom użytkowym mającym docelowo pomóc w rozwoju przemysłu³⁷. W państwowym budżecie pojawiły się też nowe programy rysunku w szkołach technicznych czy większe kwoty przeznaczone na wzmacnianie manufaktur (Gobelins, Sèvres czy Beauvais)³⁸.

Zaistniały również ruchy oddolne, które inicjowały wystawy czy lobbowały za otwarciem, na wzór Anglii, Muzeum Sztuk Dekoracyjnych³⁹. W 1864 powstał L'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie⁴⁰, którego członkowie, także na wzór angielski, zamierzali walczyć z bylejąkością przedmiotów produkowanych

34 | de la HAYE/MENDES 2014, s. 52. Francja była na tym polu wyraźnym wyjątkiem. Ruch reformatorski ubiorów damskich w zasadzie nie istniał. Zob. CUNNINGHAM 2003.

35 | BRAUER 2013, s. 146.

36 | *Ibidem*, s. 163–202.

37 | MAINARDI 1994, s. 84.

38 | *Ibidem*, s. 83.

39 | Bezpośrednio po Wielkiej Wystawie z 1851 powołano nawet do życia muzeum znane dziś jako Muzeum Wiktorii i Alberta. TAYLOR 2004.

40 | BRAUER 2013, s. 185.

do użytku codziennego. Chcieli uczyć publiczność estetycznej wrażliwości poprzez prezentowanie najlepszych przykładów projektowania. Charles Worth nie wspierał ich wysiłków. Nawet wówczas, gdy w 1891 roku Związek otrzymał konkretną przestrzeń przeznaczoną dla Muzeum Sztuk Dekoracyjnych⁴¹. Niezmienne trzymał się z daleka od dziedziny, która (ze współczesnego punktu widzenia) wydawała się być najlepszym miejscem do ulokowania własnej twórczej działalności.

Poza wyżej wskazanymi był jeszcze jeden powód takiego zachowania projektanta. Kiedy przypatrzymy się argumentom, jakich artyści, głównie malarze związani z salonem, używali walcząc ze sztukami dekoracyjnymi, szybko zauważymy przypisywanie ich (nie bez złośliwości i poczucia wyższości) do kategorii związanych z „kobięcymi” zajęciami, jak koronkarstwo czy nawet fryzjerstwo⁴². Trywializowano w ten sposób sztuki dekoracyjne, chcąc pozbawić je jakiegokolwiek powagi. Ta przynależała, według artystów, sztuce tworzonej w duchu „wielkiej tradycji”.

Projektowanie ubiorów dla kobiet (nawet gdyby je umieścić w kategoriach sztuki dekoracyjnej) było traktowane jako niepoważne i z pewnością niemęskie zajęcie. Prowadząc ogromną firmę szyjącą damskie suknie, Charles Worth znalazł więc w byciu artystą (akademickim) strategię pozwalającą mu zachować powagę i społeczny szacunek. Jednocześnie mógł dzięki temu pozostać w kręgu cenionych przez siebie wartości.

Nie znaczy to jednak, że tworzył ubiory przeznaczone jedynie dla królewskich czy książęcych głów, ani że rezygnował z „przemysłowych” aspektów swojej pracy. Gdyby tak było, nie potrzebowałby setek pracowników nieustannie tworzących ubiory. Wystarczyłaby pracownia z niewielką liczbą zatrudnionych. Tak przecież funkcjonowały paryskie pracownie, zanim pojawił się Worth. Swojej działalności nadał on niespotykaną wcześniej skalę. Stało się tak m.in. ze względu na płeć. Był mężczyzną, a zatem wolno mu było prowadzić ogromną firmę, dla której rynek zbytu wykraczał poza Europę. Działał więc na polu, które wcześniej nie było zdefiniowane. To dawało mu ogromne możliwości. I dopóki mógł, działał (podobnie jak inni), wykorzystując dostępne opcje.

Jak pisze Didier Grumbach, znawca *haute couture* i jednocześnie osoba, która przez lata była jego częścią, jeszcze w końcu XIX wieku nie istniało wyraźne i konkretne rozróżnienie między konfekcją a *haute couture*⁴³. Szycie na zamówienie dosłownie współistniało pod jednym dachem ze sprzedażą gotowych ubiorów. Dotyczyło to również Wortha. Potwierdzają to zachowane dokumenty. W spisach przedsiębiorców zwanych Bottin du Commerce wiele firm można było znaleźć

41 | Otwarcie nastąpiło dopiero w 1905 r. TAYLOR 2004, s. 161–168.

42 | BRAUER 2013, s. 347.

43 | GRUMBACH 2014, s. 31.

w dwóch kategoriach: *maisons de nouveautés confectionnés* i *couturiers*⁴⁴. Nawet za-
inicjowana przez Anglika organizacja (1868) zrzeszająca podobne przedsiębiorstwa
wymieniała razem konfekcję i krawiectwo: *Chambre syndicale de la Confection et
de la Couture pour Dames et Fillettes*.

To właśnie szybko zmieniający się status konfekcji, czyli ubiorów gotowych,
był dużą nowością w świecie mody, zwłaszcza w ostatniej ćwierci XIX wieku⁴⁵.
Wynikał on przede wszystkim z dynamicznych zmian społecznych i technolo-
gicznych, tempa życia, ale także znacznie wyższej jakości i większej staranności
we wzornictwie konfekcji. Niemalą rolę odgrywały w tym słynne domy towarowe,
których coraz bardziej wyszukane i luksusowe wnętrza (oraz towary) przyciągały
nawet bardzo zamożną burżuazję⁴⁶. Z drugiej strony zaś paryskie domy mody
począwszy od lat 90. XIX otwierały filie w innych miastach⁴⁷ oraz także oferowały
ubiorę gotowe. Różnica między ofertą domów mody i domów towarowych na
pewnym poziomie ulegała zatarciu.

Projektanci pokroju Wortha potrzebowali więc zmiany, która pozwoliłaby
zachować posiadane poczucie wyjątkowości. W grudniu 1910 roku z inicjatywy
Jacques'a Wortha, wnuka Charlesa Fredericka, dokonano rozłamu w paryskim
krawiectwie. Została utworzona oddzielna Izba Mody zrzeszająca tylko *grands
couturiers* – powstała *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*⁴⁸. W ten sposób
wielcy projektanci zrobili niejako „krok w tył”, wycofując swoje zaangażowanie
z konfekcji i skupiając się na wypracowanych egzemplarzach, szytych na zamó-
wienie, dostępnych dla (finansowych) elit. Dopiero w tym momencie ustaliły
się wyraźne granice między konfekcją a *haute couture*. Model stworzony przez
Charlesa Wortha, akcentujący aspekt artystyczny, unikający mówienia o produkcji
znakomicie się w tę zmianę wpisywał.

Konkluzja

Naśladowanie paryskiej mody spowodowało, że wraz z nią rozpowszechniło się też
postrzeganie projektanta w kategoriach artysty. Tym samym, zgodnie z pierwotną
myślą członków Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby zinterpretowaną od-
powiednio przez Wortha, modę odcięto od jej materialnych aspektów, skupiając

44 | de la HAYE/MENDES 2014, s. 6; MILLERET 2015, s. 50.

45 | FARYŚ 2019.

46 | MILLER 1981.

47 | COLEMAN 1990; *Paris Haute Couture* 2012.

48 | SZARADOWSKI 2016, s. 50–53.

się na estetycznym wymiarze. Wyparto w ten sposób z opowieści o modzie to, co materialne i „przemysłowe”. Konsekwencje tego widoczne są do dziś.

Pamiętać jednak należy, że model francuski to tylko jeden z wzorów dla projektowania mody. Został on uformowany przez specyficzne warunki, jakie panowały w czasie zawodowej aktywności Charlesa Wortha żyjącego w drugiej połowie XIX wieku. Dziś żyjemy w innych realiach i nie ma uzasadnienia dla jego powielania, a tym bardziej uniwersalizowania tego modelu. Tym bardziej że istnieją inne sposoby myślenia o projektowaniu ubiorów. Można je zobaczyć choćby w programie wspomnianego ruchu Arts and Crafts. Znajdziemy tam pojęcia, którymi Worth nie operował: społecznej odpowiedzialności, tworzenia z uwzględnianiem potrzeb i warunków, estetyki podporządkowanej wartościom. To jest kierunek, jaki warto by obrała współczesna moda.

Bibliografia

- BOUDIN 1858 – Henri Boudin, *Le palais de l'Industrie Universelle; ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus Remarquables de L'Exposition de 1855 dédié a l'Industrie, au Commerce et aux Arts*, Paris 1858.
- BRAUER 2013 – Fae Brauer, *Rivals and Conspirators. The Paris Salons and the Modern Art Centre*, Newcastle 2013.
- COLEMAN 1990 – Ann Elizabeth Coleman, *The Opulent Era: Fashions of Worth, Doucet and Pingat*, katalog wystawy, Brooklyn Museum, New York 1990.
- CUNNINGHAM 2003 – Patricia A. Cunningham, *Reforming Women's Fashion, 1850–1920. Politics, Health, and Art*, Kent 2003.
- FARYŚ 2019 – Przemysław Krystian Faryś, *Konfekcja damska 1800–1914. Produkcja – wzornictwo – handel*, Warszawska Firma Wydawnicza, Warszawa 2019.
- de GONCOURT 1988 – Edmund i Juliusz de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, wybór i przekł. Joanna Guze, Warszawa 1988.
- GRAU 2000 – Grau François-Marie, *La haute couture*, Paris 2000.
- GRUMBACH 2014 – Didier Grumbach, *History of international Fashion*, Northampton, 2014.
- de la HAYE/MENDES 2014 – Amy de la Haye, Valerie D. Mendes, *The house of Worth. Portrait of an Archive*, London 2014.
- LATOUR 1958 – Anny Latour, *Kings of Fashion*, London 1958.
- MAINARDI 1987 – Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven–London 1987.
- MAINARDI 1994 – Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge 1994.
- de MARLY 1980 – Diana de Marly, *Worth: Father of Haute Couture*, London 1980.
- MILLER 1981 – Michael B. Miller, *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Department Store, 1869–1920*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1981.

- MILLERET 2015 – Guéno­lée Milleret, *Haute couture. Histoire de l'industrie de la création française des pré­curseurs à nos jours*, Paris 2015.
- du PAYS 1855 – A.J. du Pays, *Palais de l'Industrie*, „L'illustration, Journal Universel”, 19 maja 1855, s. 315–318.
- Paris Haute Couture 2012 – *Paris Haute Couture*, ed. Olivier Saillard, Anne Zazzo, Flammarion, Paris 2012.
- POPZRĘCKA 1994 – Maria Poprzęcka, *Prerafa­elicy i esteci*, [w:] *Sztuka świata*, t. 8, Warszawa 1994.
- ROSIŃSKA 2020 – Monika Rosińska, *Utopie dizajnu. Pomiędzy afirmacją a krytyką nowoczesności*, Kraków 2020.
- SAUNDERS 1955 – Edith Saunders, *The Age of Worth. Couturier to the Empress Eugénie, Bloomington* 1955.
- Spectaculaire Second Empire* 2016 – *Spectaculaire Second Empire*, ed. Guy Cogeval, Yves Badez, Paul Perrin, Marie-Paule Vial, katalog wystawy, Musée d'Orsay/Skira, Paris 2016.
- STERN 2004 – Radu Stern, *Against Fashion. Clothing as Art, 1850–1930*, Cambridge 2004.
- SZARADOWSKI 2012 – Piotr Szaradowski, *Kolekcje sztuki pierwszych „wielkich krawców” – ich rola i znaczenie*, „Wolę Oko. Półrocznik Historii Sztuki”, nr 2 (2012), s. 52–67.
- SZARADOWSKI 2016 – Piotr Szaradowski, *Francja elegancja. Z historii haute couture*, Wrocław 2016.
- TAYLOR 2004 – Lou Taylor, *Establishing dress history*, Manchester–New York 2004.
- The Cult of Beauty* 2011 – *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement 1860–1900*, ed. Stephen Calloway, Lynn Federle Orr, katalog wystawy, Muzeum Wiktorii i Alberta, London 2011.
- TRUBERT-TOLLU et al. 2017 – Chantal Trubert-Tollu, Françoise Tétart-Vittu, Jean-Marie Martin-Hattemberg, Fabrice Olivieri, *The House of Worth 1858–1954. The birth of haute couture*, London 2017.
- WORTH 1928 – Jean Philippe Worth, *A Century of Fashion*, tłum. Ruth Scott Miller, Boston 1928.
- ZOLA 1956 – Emil Zola, *Zdobycz*, Państwowy Instytut Wydawniczy, przeł. Krystyna Dolatowska, Warszawa 1956.