

TECHNE
TEXNH
SERIA NOWA
NR 7/2021

Redakcja tomu

prof. uŁ dr hab. Aneta Pawłowska
dr Irmina Gadowska
mgr Adam Drozdowski

Redaktor naczelny

prof. uŁ dr hab. Piotr Gryglewski

Kolegium redakcyjne

prof. uŁ dr hab. Tadeusz Bernatowicz
prof. uŁ dr hab. Eleonora Jedlińska
prof. uŁ dr hab. Aneta Pawłowska
prof. dr hab. Krzysztof Stefański

Sekretarze redakcji

dr Alina Barczyk
dr Irmina Gadowska

Rada naukowa

prof. dr hab. Juliusz A. Chrościcki / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
prof. uŁ dr hab. Wioletta Kazimierska-Jerzyk / Uniwersytet Łódzki
prof. uŁ dr hab. Anna Marciniak-Kajzer / Uniwersytet Łódzki
prof. dr Birgit Mersmann / IFK Internationales Forschungszentrum für Kulturwissenschaften,
Kunsthochschule Linz/NFS Bildkritik Universität Basel
prof. IS PAN dr hab. Jakub Sito / Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
dr hab. Beate Störtkuhl / Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen in östlichen Europa
Phd Lukáš Novotný / Západočeská Univerzita v Plzni
Prof. Juan Manuel Monterroso Montero / University of Santiago de Compostela

Redakcja techniczna

dr Alina Barczyk

Korekta językowa

mgr Marta Kołpanowicz

Tłumaczenia abstraktów

mgr Adam Drozdowski

Skład komputerowy

dr Joanna Apanowicz

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. w.10491.21.o.c
Ark. druk. 32,25
© Copyright by Authors, Łódź 2021
© Copyright by University of Lodz, Department of History of Art, Łódź 2021
Autorzy artykułów ponoszą pełną odpowiedzialność ze uzyskanie praw autorskich do ilustracji

Adres Redakcji

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego
ul. G. Narutowicza 65
90-131 Łódź
www.techne.uni.lodz.pl
e-mail: techne@uni.lodz.pl
ISSN 2084-851X

Spis treści

Wstęp	5
ARTYKUŁY	
Piotr Szaradowski	
Między sztuką a przemysłem – postawa Charlesa Fredericka Wortha wobec przemian mody w drugiej połowie XIX wieku	9
Przemysław Krystian Faryś	
Damska konfekcja a odzież miarowa – podstawowe różnice i podobieństwa w projektowaniu, wytwarzaniu oraz handlu w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku	25
Anna Sieradzka	
Projekty Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera na dekoracje ornatu	47
Anna Straszewska	
Ubiór czy kostium? Rola mody w malarstwie i życiu Olgi Boznańskiej	59
Łukasz Grzejszczak	
„Być dobrze zasznuowaną”. Gorset w modzie damskiej, czyli o reinterpretacji przeszłości	91
Ewa Letkiewicz	
Franciszek Jaworski (1873–1914) – pierwszy historiograf biżuterii polskiej	107
Agata Lipczik	
Striving for modernity: The jewellery making in The Second Polish Republic (1918–1939)	119
Adam Drozdowski	
Wpływ przemysłu filmowego Hollywood na wizerunek kobiet w latach 30. XX wieku	135
Joanna Wasilewska	
Jak wygląda Chinka? Kostiumologiczne konstrukcje „chińskości”	157

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Do czego może się przydać historykowi sztuki *Filozofia mody* Georga Simmla? ... 173

Irma Kozina

Posthumanizm jako koncepcja kształtująca pokazy ubiorów projektowanych przez Iris van Herpen? Rozważania na marginesie aktualnego dyskursu o modzie 201

VARIA

Izabela Rosenfeld-Kowalska

Performatywność mody a tworzenie nowej tożsamości jednostki 223

Monika Nowakowska

Tkanina – cenne dziedzictwo, przedmiot współczesnych badań 237

PRO MEMORIA

Adam Klimczak

Janusz Paweł Tryzno (1948–2021). Odejście prowizoryczne
Wspomnienie o człowieku na papierowym zamku 243

Nasze publikacje 255

Recenzenci współpracujący z czasopismem 258

Wstęp

Kolejny numer „TECHNE. Seria Nowa”, został w całości poświęcony ubiorowi i modzie, która, jak pisał Józef Lange na łamach magazynu „Wies i dwór”, „wciska się wszędzie, nie zadowolając się władzą nad naszą istotą fizyczną, opanowuje nasz mózg i serce, tworzy prawa nie tylko dla naszej odzieży, ale i wewnętrznych objawów naszych myśli i uczuć”. Moda jak żadna inna dziedzina codziennego życia błyskawicznie reaguje na kulturowe przemiany, sytuację gospodarczą a nawet polityczną. Może wyrażać osobowość jednostki i stać się manifestem poglądów pokolenia. Jako fenomen powiązany z różnymi czynnikami indywidualnymi i zewnętrznymi, od XIX wieku stanowi przedmiot zainteresowania nie tylko klientów sklepów i salonów krawieckich, ale także lekarzy, socjologów, badaczy sztuki, historii, kultury, religii i in. Autorzy artykułów opublikowanych w naszym piśmie analizowali kwestie mody i ubioru, wykorzystując różne perspektywy i metody badawcze. Przemysław Faryś podjął próbę opisanego procesu produkcji i sprzedaży odzieży wytwarzanej masowo (przemysłowo) i ubiorów *haute couture* w XIX wieku. Tekst Piotra Szaradowskiego porusza problem kreowania wizerunku projektanta jako artysty na przykładzie działalności Charlesa Fredericka Wortha. Anna Sieradzka w artykule poświęconym parametrom z przełomu XIX i XX wieku omówiła projekty dekoracji ornatów autorstwa Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera. Anna Straszewska w obszernym tekście o malarstwie Olgi Boznańskiej przedstawiła i poddała analizie konteksty i znaczenie strojów jako rekwizytów / kostiumów na obrazach artystki, zwracając jednocześnie uwagę na rolę jaką ubiór odgrywał w prywatnym życiu krakowskiej malarki. W oddanym do rąk czytelników numerze „TECHNE” znalazły też miejsce dwie publikacje dotyczące biżuterii. Ewa Letkiewicz nakreśliła biografię Franciszka Jaworskiego, wybitnego historyka, jednego z pierwszych historiografów polskiej biżuterii. Agata Lipczik przedstawiła problemy, z jakim musieli mierzyć się polscy jubilerzy w latach 20. i 30. XIX wieku, pragnąc dostosować poziom estetyczny produkcji do wysokich standardów dyktowanych przez marki paryskie. Wspomniane wcześniej zagadnienia dotyczące rynku modowego oraz mechanizmów jego funkcjonowania czy relacji pomiędzy sztuką a modą uzupełniają teksty poświęcone wpływowi mody na wizerunek kobiety. Artykuł Joanny Wasilewskiej zwraca uwagę na rolę tradycyjnego ubioru w kształtowaniu obrazu Chinki i tego, w jaki sposób strój przyczynia się do określonego postrzegania „chińskości” w świecie Zachodu. Tekst pióra Łukasza Grzejszczaka, stanowi kolejny głos w prowadzonej od lat dyskusji na temat historii gorsetu i jego znaczeniowej transformacji w II połowie XX wieku. Adam Drozdowski omówił wpływ

produkcji filmowej „złotej ery” Hollywood na wykreowanie i spopularyzowanie różnych typów kobiecości m.in. niebezpiecznego wampa, słodkiej i uległej, czy niezależnej i wyemancypowanej bohaterki na miarę nowych czasów. Na numer składają się również dwa teksty o charakterze metodologicznym. Wioletta Kazimierska-Jerzyk analizując opublikowaną w 1905 roku *Filozofię mody* udowadnia, jak przydatną lekturą dla historyka sztuki mogą być rozważania jej autora – Georga Simmla, filozofa, socjologa i teoretyka kultury. Irma Kozina stosując kontekst posthumanistyczny bada twórczość Iris Van Herpen oraz sposoby, w jaki moda stara się zaspakajać problemy i odpowiadać na współczesne potrzeby ludzkości. Ostatnim artykułem poświęconym modzie jest tekst absolwentki historii sztuki Uniwersytetu Łódzkiego Izabeli Rosenfeld-Kowalskiej o performatywnym charakterze mody i jego wpływie na kształtowanie i transformację tożsamości. Tom zamyka recenzja książki *Tkanina – cenne dziedzictwo, przedmiot współczesnych badań*, wydanej przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki i Akademię Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi w 2020 roku, pióra Moniki Nowakowskiej oraz krótkie wspomnienie Adama Klimczaka o zmarłym 28 maja 2021 roku Januszu Pawle Tryzno, grafiku, malarzu, twórcy Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi.

Redakcja „TECHNE. Seria Nowa” pragnie podziękować wszystkim Autorom za owocną współpracę. Mamy nadzieję, że opublikowane teksty zainteresują czytelników i zainspirują badaczy, inicjując dalsze interdyscyplinarne poszukiwania.

Redaktorzy Numeru

Aneta Pawłowska

 <https://orcid.org/0000-0003-2847-4403>

Adam Drozdowski

 <https://orcid.org/0000-0002-1611-2125>

Irmina Gadowska

 <https://orcid.org/0000-0001-8378-942X>

ARTYKUŁY

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 kowadło 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.

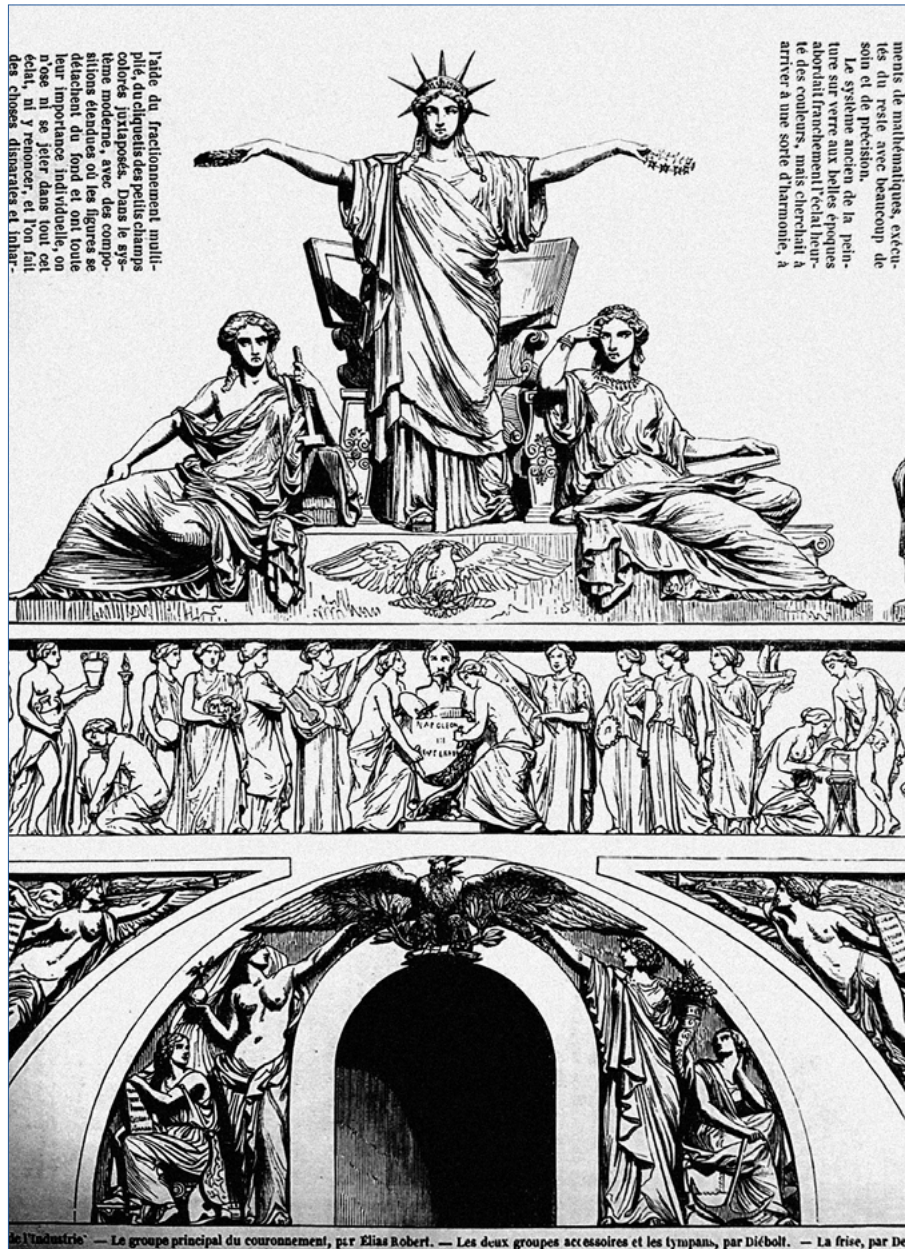
W 1798 roku otwarto pierwszą, niewielką jeszcze wystawę poświęconą przemysłowi francuskiemu i jego wytworom. Otworzył ją oficjalnie na dziedzińcu Luwru minister spraw wewnętrznych Nicolas-Louis François de Neufchâteau, mówiąc: *To prawdziwe republikański spektakl [...] nie przypomina tych wszystkich 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 przechyli 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 Virot 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 – przechylili 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 społeczeństwie, 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 przyjrzymy się argumentom, jakich artyści, głównie malarze związani z salonem, używali walcząc ze sztukami dekoracyjnymi, szybko zauważymy przypisywanie im (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 zrezygnował 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, *Prerafa­elici 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.

Przemysław Krystian Faryś

Łódź

Damska konfekcja a odzież miarowa – podstawowe różnice i podobieństwa w projektowaniu, wytwarzaniu oraz handlu w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku

Women's ready-made and made-to-measure fashion – basic differences and similarities in design, production and trade in the 2nd half of the 19th century and the beginning of the 20th century

Streszczenie: Artykuł omawia podstawowe różnice i podobieństwa w projektowaniu, szyciu i handlu pomiędzy klasyczną odzieżą miarową a konfekcją w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku. Postępujące uprzemysłowienie oraz rosnąca wydajność XIX-wiecznego przemysłu włókienniczego pozwoliły wykształcić nowy typ odzieży – konfekcję. Masowe szycie w drugiej połowie XIX wieku stało się faktem, a odzież gotowa weszła na europejski i amerykański rynek odzieżowy. Między odzieżą miarową i konfekcją – dwoma odmiennymi typami wyrobów odzieżowych – istnieje wiele różnic, ale i podobieństw.

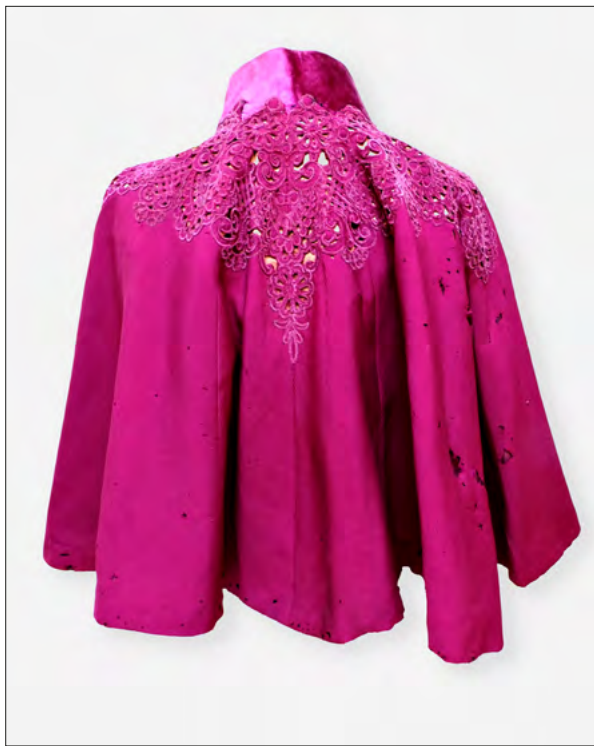
Słowa kluczowe: historia tekstyliów, historia konfekcji, odzież w XIX wieku, historia mody, historia przemysłu włókienniczego

Abstract: The article presents and briefly discusses the basic differences and similarities in the design, making and trade of ready-made and made-to-measure fashion in the second half of the nineteenth and early twentieth centuries. The growing textile industry allowed to develop a new type of ready-to-wear clothing. Mass production in the second half of the 19th century becomes a fact, and ready-made clothes enter the European and American market. Made-to-measure and ready-to-wear – those two different types of clothing products had many differences, but also similarities.

Key words: history of textiles, history of ready to wear clothes, 19th century clothing, history of fast fashion, history of the textile industry

Wstęp

Początki prac nad rozwojem wydajności produkcji tekstyliów w oparciu o seryjne wytwarzanie wyrobów o standaryzowanych cechach przypadają na wiek XVIII. Także podejście do zarządzania produkcją i handlem towarami (w tym tekstyliami) według najbardziej innowacyjnych teorii ekonomiczno-technicznych ówczesnych



1. Peleryna wiedeńskiego domu mody Christoph Drecolll (ok. 1895 r.). Przykład ubioru szytego na miarę w jednym z najlepszych zachodnioeuropejskich domów mody. Zbiory autora.



2. Peleryna z paryskiego domu towarowego Printeps (ok. 1900 r.). Przykład odzieży konfekcjonowanej, wytwarzanej seryjnie. Zbiory autora.

czasów zaczyna stopniowo opierać się na zasadach kapitalizmu¹, którego pełen rozkwit przyniesie XIX wiek. Również w polskiej literaturze poświęconej oświeceniowym rozważaniom na temat ekonomii podkreśla się relację pomiędzy rozwojem produkcji a łatwiejszym (w tym tańszym) dostępem do wszelakich dóbr².

Postępująca od końca XVIII wieku industrializacja przyczyniała się do coraz częstszego rozróżniania określeń „manufaktura” i „fabryka”. Wcześniej były one stosowane zamiennie. Jednak wraz z mechanizacją procesów produkcyjnych już u schyłku tego stulecia terminem „fabryka” zaczęto opisywać pierwsze fabryki zdolne wytwarzać duże ilości towarów gotowych z coraz wyraźniejszym udziałem maszyn zasilanych siłą pary wodnej, których pionierskie wykorzystanie w przemyśle tekstylnym zapoczątkowali w latach 80. XVIII wieku Brytyjczycy³. Określenie „manufaktura” pozostało dla tradycyjnych warsztatów produkujących w oparciu

1 | DEFOE 1728, s. 74.

2 | *O Fabrykach Krajowych* 1786, s. 30–32.

3 | KOPCZYŃSKI 2009, s. 99–107.

o klasyczne metody rzemieślnicze wspomagane maszynami wymagającymi nadal obsługi ręcznej⁴. W encyklopedii Diderota pod hasłem „handel”⁵ możemy przeczytać: *Ekonomiczne wykorzystanie pracy polega na zastępowaniu ludzkiej pracy maszynami i zwierzętami, ilekroć może to obniżyć koszty lub powstrzymać ich wzrost [...]*. Już wówczas uprzemysławianie procesów produkcyjnych słusznie łączono z obniżaniem kosztów wytwarzania dóbr konsumpcyjnych i ich szerszym dostępem na rynku, co z kolei miało być kołem zamachowym dla dalszego rozwoju handlu krajowego i zagranicznego.

Wytwarzanie gotowych prostych modeli odzieży (głównie wierzchniej, ale także prostych spódnic i sukien) praktykowane było już w XVIII wieku przez wiele pracowni krawieckich. Oferta gotowej odzieży nie była eksponowana (szczególnie przez pracownie krawieckie prowadzone przez krawców cechowych, którzy związani byli z rygorystycznymi, często mało elastycznymi prawami cechowymi), ale pozwalała uzyskiwać stały dochód obok pierwszoplanowych zamówień indywidualnych. Szybki dostęp do odzieży gotowej był istotny w dużych miastach, gdzie cyklicznie napływająca klientela (jarmarki, zjazdy polityczne czy uroczystości dworskie), krótko bawiąc w mieście, dokonywała licznych zakupów⁶. W miastach Europy Zachodniej działały już w tym czasie składy odzieży używanej. Zaopatrywało się w nich m.in. mieszczaństwo⁷.

Tym samym zamysł wytwarzania i oferowania odzieży gotowej (tzw. tandety⁸) w postaci najprostszych modeli, ale także bardziej złożonych, od początku oparty był na zaspakajaniu masowych potrzeb poprzez niewygórowane standardy w imię dostępności od ręki i niskiej ceny. Dobrze wykonana odzież – choć o prostym kroju oraz mało wyszukanych materiałach i wykończeniach – mogła znaleźć nabywcę we wszystkich warstwach ówczesnego społeczeństwa.

Nowe rozwiązania techniczno-ekonomiczne (dotyczące produkcji, handlu i transportu) zainicjowane w XIX wieku stanowiły dalszy ewolucyjny, a nie rewolucyjny postęp⁹. Zasady rzemiosła artystycznego oparte na wielowiekowej tradycji w wyniku zwiększającej się globalnej konkurencji (wymuszającej m.in. większy wybór oferowanych towarów oraz skracanie *cyklu życia*¹⁰ nowych wyrobów),

4 | BRAUDEL 2019, t. 2, s. 261, 287.

5 | DIDEROT/D'ALEMBERT 1753, hasło: *handel (commerce)*, s. 697.

6 | *Z dziejów rzemiosła* 1983, s. 174.

7 | LINDEN 2016, s. 4.

8 | Tandeta – określenie stosowane już w XVIII-wiecznej Polsce, odnoszące się do niskiej jakości odzieży gotowej szytej zazwyczaj przez krawców niecechowych, tzw. partaczy.

9 | FARYŚ 2019a, s. 215.

10 | Cykl życia produktu – określenie marketingowe stosowane od końca XX w. odnoszące się do okresu występowania określonego produktu na rynku. Cykl ten dzieli się na kilka podstawowych

wzrostu liczby ludności, ewolucji postrzegania luksusu i rosnącego zaspakajania swoich potrzeb niższego i wyższego rzędu poprzez nabywanie i użytkowanie towarów – ustępowały miejsca produkcji przemysłowej, opartej na masowej wytwórczości w myśl zasady: produkować więcej, szybciej i taniej.

Czym jest odzież miarowa, czym jest konfekcja

Odzież miarowa drugiej połowy XIX wieku wykonywana była w pojedynczych egzemplarzach na zamówienie dla indywidualnego klienta. Szyto ją w większości ręcznie według miary zdjętej z klienta i na bazie wybranych materiałów oraz dodatków. Przeważnie, chociaż nie zawsze¹¹, w trakcie szycia modelu miarowego następowało kilka przymiarek, podczas których sprawdzane były postępy – w tym odpowiednie dopasowanie szyczego modelu do klienta.

Odzież konfekcjonowana, wyrastająca z klasycznej odzieży miarowej¹², miała być projektowana i wytwarzana w sposób masowy w oparciu o powtarzalność i jak największą standaryzację rozwiązań techniczno-artystycznych. Pojedynczy klient stał się masowym odbiorcą, opisywanym głównie poprzez rozmiar i wiek. Konfekcja miała być gotowa do noszenia, dostępna od ręki. Tylko dla najlepszej jakościowo konfekcji opracowywano tzw. modele odpasowane – przystosowane do

etapów: narodziny nowego produktu na rynku, rozwój, dojrzałość – rynkowe nasycenie produktem, śmierć – schyłek sprzedaży. Od strony historycznej ogólny model działań sprzedażowych określonych jako *cykl życia produktów* stosowany był przez kupców powszechnie od setek lat. Nie był on jednak ściśle zdefiniowany w wyniku opracowań naukowych, które obecnie mają duże znaczenie dla rozwoju dziedzin szeroko związanych z ekonomią, w tym szczególnie marketingiem. Więcej zob. m.in. DAY 1981, s. 60–67.

11 W XIX-wiecznych domach mody obsługujących m.in. klientki z odległych stron świata istniała możliwość odszycia stroju na odległość. Klientka, składając takie zamówienie, musiała wybrać model bazowy z ogólnej oferty domu mody (na podstawie którego przygotowywano spersonalizowany strój pod gust klientki) oraz odpowiednio pobrać podstawową miarę. Następnie przesłać do domu mody aktualnie noszony stanik sukni (służył on krawcowym zatrudnionym w domu mody do szczegółowego pobrania miary dla najbardziej złożonej części stroju – stanika). Gotowy model przesyłany był klientce wraz z przysłanym wcześniej do miary stanikiem. Taki sposób działania przybliżał tradycyjne krawiectwo do nowych metod wytwarzania i sprzedaży typowych dla konfekcji. Zob. FARYŚ 2019a, s. 161–162.

12 W układzie chronologicznym odzież miarowa przez setki lat dotyczyła ręcznego szycia w oparciu o standardy wypracowywane przez cechy rzemieślnicze. Krawiec cechowy, posiadając odpowiednie wykształcenie oraz przynależność do cechu rzemieślniczego krawców, mógł przyjmować i wykonywać zlecenia na odzież miarową. Na początku XIX w. na rozwijającym się, szczególnie europejskim rynku handlu tekstyliami (w tym odzieżą) pojawiały się nowe modele biznesowe prowadzenia firm. Pracownice krawieckie i modniarskie przekształcały się w ekskluzywne domy mody, w których obok pierwszoplanowej odzieży miarowej pojawiała się odzież gotowa, nazywana konfekcją. Dopiero wyraźny rozrost najróżniejszych pracowni krawieckich i mniejszych domów mody w Paryżu końca XIX w. wywołał działania organizacyjne ze strony największych wówczas działających paryskich domów mody mające na celu wyszczególnienie czołowych domów mody w ramach zinstytucjonalizowanej izby mody. Zob. MIDZIO 1980, s. 23, 33; SZARADOWSKI 2016, s. 8–9.



3. Wnętrze bluzki gorsetowej paryskiego domu mody Jacques Doucet (ok. 1898 r.) z widocznymi klinami budującymi stanik oraz obszyciem ręcznym krawędzi bardzo delikatnej taftowej podszewki. Zbiory autora.



4. Wnętrze bluzki konfekcjonowanej (ok. 1900 r.) (szytej prawie całkowicie maszynowo) o bardzo uproszczonym kroju i minimalnym wykończeniu z użyciem standardowych rozwiązań konstrukcyjno-estetycznych. Zbiory autora.

MAGAZYN HENRYKA SCHWARZA Kraków, Grodzka № 13,
Telefon 43.
Nowości jesienne WEŁNY, JEDWABIE, **Modele paryskie.** Kostyummy, Żakiety, Okrycia,
FLANELE. Spódnice, Hałki, Szlafroki, Bluzki.
FUTRA, MUFKI, BOA. Własne pracownice. Kapelusze, Rękawiczki. **Przy zakupie Rb. po 2.54**

5. | Reklama prasowa krakowskiego domu mody Magazyn Henryka Schwarza. „Świat”, nr 48 (1909).

częściowego dopasowania pod indywidualnego klienta. Proces kilku przymiarek zastąpiono ekspozycją gotowego modelu na wieszaku czy manekinie z możliwością przymierzenia w celu wyboru konkretnego modelu.

Odzież miarowa oparta jest na wielowiekowym klasycznym krawiectwie miarowym. Konfekcja zaczyna coraz wyraźniej pojawiać się na rynku dopiero od lat 30. XIX wieku¹³. Nadal odzież wytwarza się w oparciu o te dwa podstawowe modele projektowania, szycia i sprzedaży. Mimo że odzież gotowa, zróżnicowanej jakości, zdominowała aktualny globalny rynek odzieżowy, nadal opiera się ona na powielaniu, w różnym stopniu, nowych trendów w modzie narzucanych przez czołowe domy mody oferujące klasyczną odzież miarową w ramach kolekcji *haute couture*.

Projektowanie

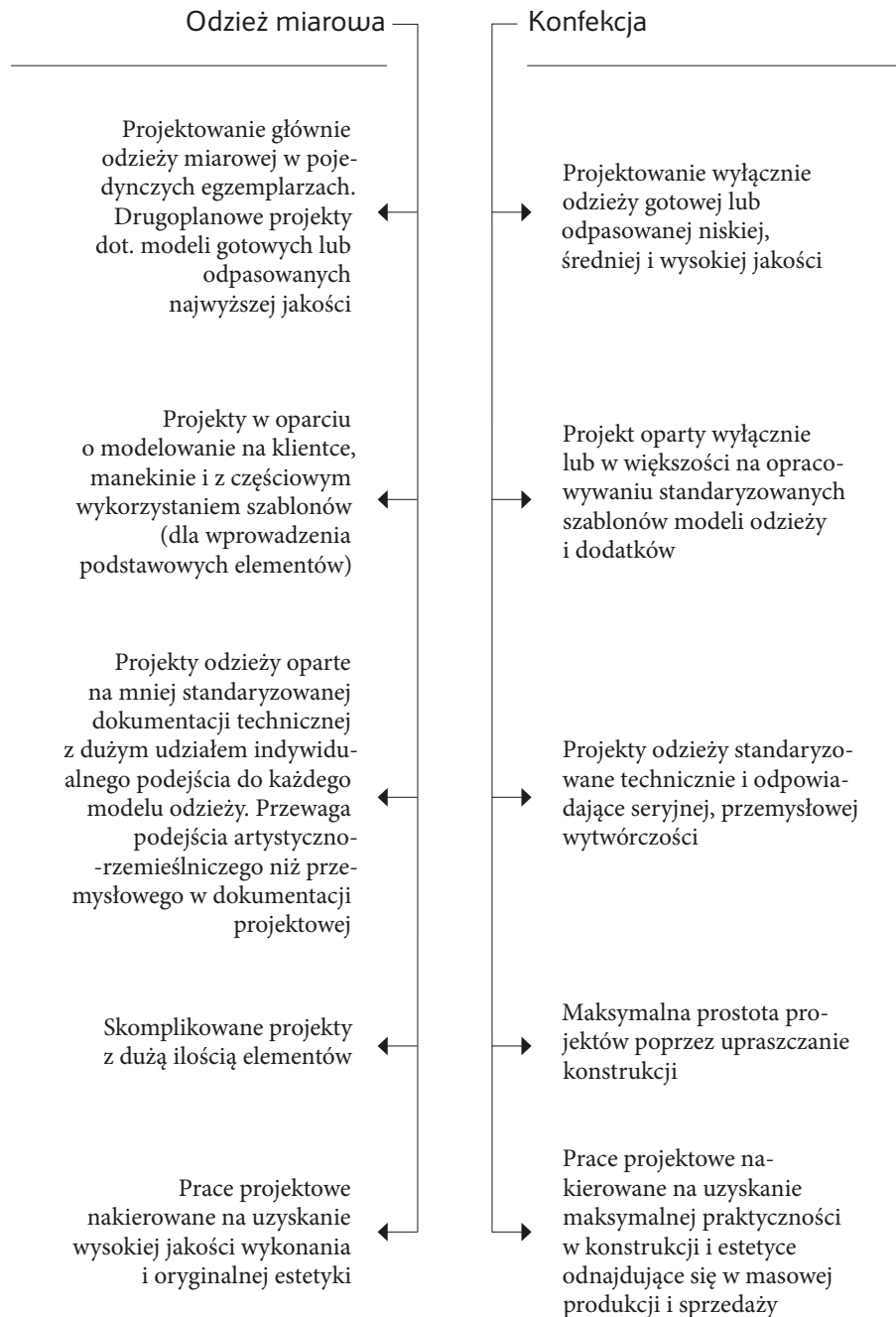
Zarówno konfekcję, jak i odzież miarową projektowano z wykorzystaniem wykrojów opracowywanych w formie szablonów. Także proces stopniowania szablonów pod różne wymiary i proporcje przebiegał, w ogólnym ujęciu, podobnie. Zasadnicza różnica polegała na wykorzystaniu modelowania odzieży (na manekinie czy klientce) i stosowaniu szablonów w trakcie szycia.

Klasyczna odzież miarowa, co do zasadniczej konstrukcji, szyta była w oparciu o opracowane szablony (np. spódnicy, przodu i tyłu stanika sukni, rękawów, stójki). Traktowano je jako bazę wyjściową do dalszych prac. Jednak konieczność indywidualizowania każdego modelu wymuszała dalsze skrupulatne modelowanie każdej sztuki odzieży pod kątem konstrukcyjnym i estetycznym.

W przypadku pospolitej konfekcji¹⁴ proporcje były odwrotne – na pierwszym miejscu szablon. Wystopniowany pod ustalone rozmiary, z zaplanowanymi nadatkami materiałów (szczególnie istotnymi dla modeli odpasowanych) oraz z wąsko określonymi dodatkami – dekoracjami. Brak możliwości personalizowania gotowego modelu (lub bardzo okrojona możliwość) wymuszał konieczność

13 | FARYŚ 2019a, s. 9.

14 | Modele konfekcjonowane projektowane w taki sposób, aby były gotowe do noszenia lub oferowane jako wyroby odpasowane – gotowe do drobnych (zazwyczaj rozmiarowych i dekoracyjnych) dopasowań pod sylwetkę i gusta klienta.



6. | Podstawowe różnice i podobieństwa w projektowaniu odzieży miarowej i konfekcji.

szablonowego opracowywania wszystkich elementów wchodzących w skład zaprojektowanej odzieży¹⁵. W maszynowej, seryjnej produkcji dla masowego odbiorcy praca na ściśle ustalonych – często mocno uproszczonych w stosunku do odzieży miarowej – szablonach była niezbędna, aby w krótkim czasie móc wypuścić na rynek setki, a nawet tysiące identycznych sztuk odzieży.

Różnice i podobieństwa dostrzec można także w samym przebiegu procesu projektowania. W przypadku szycia na indywidualne zamówienie projektowanie było wieloetapowe. Obok powtarzalnych, podstawowych rozwiązań konstrukcyjnych¹⁶ oraz wyłącznego lub prawie wyłącznego szycia ręcznego i pełnego wykończenia odzieży, proces ten dopełniały sesje przymiarek i konsultacji. Mogły one skutkować zmianami na każdym etapie projektowania oraz szycia. Całość miała charakter zarówno techniczny, jak i artystyczny¹⁷. Proces ten był nakierowany na uzyskanie bardzo wysokiej jakości i oryginalności każdego modelu odzieży, jednak kosztem czasu i końcowej ceny.

Przy produkcji seryjnej projekty konfekcji musiały mieć charakter zamknięty. Oznaczało to, że proces projektowy należało zakończyć opracowaniem standaryzowanego szablonu i planu seryjnego szycia (z rozpisaniem poszczególnych operacji w prawidłowym ciągu produkcyjnym¹⁸ określonego stroju). Po zatwierdzeniu projektu zmiany nie mogły być wprowadzane. Dzięki temu można było szybko i tanio szyc ogromne ilości standaryzowanych modeli.

Wytwarzanie

Szycie indywidualnego zamówienia z natury rzeczy musiało przebiegać z uwzględnieniem oczekiwań zamawiającego oraz fachowej wiedzy i umiejętności pracowni krawieckiej. Projektowanie i szycie odbywało się w ramach złożonego procesu,

15 | Na podstawie analiz ofert odzieży konfekcjonowanej paryskich i londyńskich domów towarowych z lat 1870–1914 (w formie: katalogów, inseratów, reklam prasowych) ze zbiorów autora.

16 | W domach mody opierano się na wypracowanych i sprawdzonych krojach bazowych, jednak ich udział w całym procesie projektowym był minimalny i często podlegał dopasowaniom pod indywidualne zamówienie. Przykładowo stanik sukni z przełomu wieków powinien być zbudowany z klinów, mieć wewnętrzny pasek, fiszbiny, czyli dość standardowe elementy w ogólnej zasadzie projektowania ówczesnej modnych strojów.

17 | Niektóre zmiany w dekoracji czy wykończeniu modelu mogły skutkować poprawkami w konstrukcji całego stroju. Tym samym zmiany estetyczne często wpływały na kwestie techniczne.

18 | Ciąg produkcyjny w znaczeniu taśmowego odszycia – szycie w ściśle opisanym porządku w taki sposób, że każda ze szwaczek miała przypisane odszycie konkretnego elementu odzieży. Po wykonaniu przypisanej sobie operacji przekazywała powstającą sztukę odzieży kolejnej szwaczce w celu wykonania kolejnego zabiegu według planu szycia. W oparciu o takie zasady już w drugiej połowie XIX w. odszywano w fabrykach odzież produkowaną w dużych, powtarzalnych seriach.



7. | Podstawowe różnice i podobieństwa w wytwarzaniu odzieży miarowej i konfekcji.

na który składały się konsultacje, przymiarki, poprawki i szycie¹⁹. W trakcie wykonywania zlecenia projektowanie przeplatało się z szyciem. Aż do ukończenia zamówienia projekt był otwarty na ewentualne zmiany. Szycie miało miejsce zarówno w pracowni, jak i w trakcie przymiarek przy udziale klientki. Cały proces nacechowany był ewoluującymi działaniami artystycznymi, które rozpatrywano wieloaspektowo – estetycznie i konstrukcyjnie. Im bardziej wymagający ubiór, tym więcej zmian mogło być wprowadzanych w trakcie realizacji. Zadaniem projektanta (z fr. *couturier*) i ewentualnie pierwszej krawcowej (z fr. *première*)²⁰ było przeprowadzenie zamówienia w taki sposób, aby proces powstawania modelu był jak najkrótszy. *Łatwiej było zrealizować zamówienie dla stałych klientek*, ponieważ ich gust i oczekiwania były dobrze znane. Sama klientka, wybierając konkretny dom mody, w pewnym stopniu akceptowała jego styl i panujące w nim zasady.

Szycie przebiegało w sposób tradycyjny – czyli wyłącznie lub prawie wyłącznie ręcznie. Tylko najprostsze, podstawowe szwy (zazwyczaj niewidoczne w gotowym modelu) mogły być wykonane maszynowo²¹. Konieczność czasochłonnego szycia ręcznego nie wynikała tylko z tradycji klasycznego krawiectwa. Delikatność stosowanych materiałów, mnogość szczegółów oraz konieczność uzyskania najwyższej jakości szycia i wykończenia stroju wymagały szycia ręcznego²². Przypuszczalnie sprawne ręce dobrej krawcowej zatrudnionej w domu mody były w stanie lepiej i szybciej wykończyć ubiór niż ówczesnie stosowane maszyny do szycia o napędzie ręcznym lub nożnym.

Szycie odzieży gotowej oparte było na masowej produkcji przemysłowej, gdzie złożony proces powstawania pojedynczych egzemplarzy zastąpiono szyciem na akord. Zespół szwaczek odpowiedzialny był za odszycie standardowo opracowanych modeli w jak najkrótszym czasie i w największej liczbie. Liczyło się sprawne szycie (głównie maszynowe – dla konfekcji dobrej i średniej jakości, albo wyłącznie maszynowe – dla najprostszych ubiorów). Szwalnia, w oparciu o przedstawiony algorytm szycia, dzieliła szwaczki tak, aby każda z nich była odpowiedzialna za określony etap szycia. Tym samym w celu uzyskania gotowej sztuki odzieży należało cały czas pracować w oparciu o standardowe i niezmiennie projekty oraz ustalone zasady szycia.

Zarówno odzież miarowa przeciętnej jakości oferowana w postaci modeli częściowo konfekcjonowanych, jak i konfekcja wysokiej jakości dostępna w domach

19 | FARYŚ 2014, s. 163.

20 | YODER 2017.

21 | Na podstawie modeli strojów ówczesnych domów mody ze zbiorów autora.

22 | Na podstawie dokonanych przez autora analiz szycia i wykończenia przykładów strojów paryskich i wiedeńskich domów mody z przełomu XIX i XX w. (domy mody: Jacques Doucet, Gustave Beer, Ch. Dreccoll, Mariano Fortuny) ze zbiorów autora.

towarowych mogły być szyte w ramach pracy zleconej, czyli tzw. chałupniczej. Organizujące się zespoły szwaczek (często przy wsparciu jednej maszyny do szycia) mogły realizować zlecenia spływające z pracowni krawieckich i wielkich magazynów. Pracując z odzieżą o różnej klasie, szwaczki musiały *wykazywać się dużą elastycznością* zarówno w terminowości, jak i uzyskiwanej jakości.

Od połowy XIX wieku modne stały się wyroby odpasowane. Dla tak opracowywanej odzieży należało wprowadzać nieco inne zasady szycia. Szczególnie dotyczyło to wprowadzania do modeli odpowiednio opracowanych naddatków materiałów występujących w określonych miejscach, tak aby można było w razie potrzeby pólgotowy wyrób zwęzić lub poszerzyć pod indywidualny rozmiar klienta.

Pasmanterie w klasycznym krawiectwie były bardzo istotne. Pozwalały one odpowiednio wykończyć każdy model. Tym samym dostęp do dobrych wyrobów pasamonicznych był bardzo istotny. W pracowni krawieckiej sprawne ręce krawcowych mogły z ich udziałem uzyskać indywidualne wykończenia.

W konfekcji, szczególnie tej wytwarzanej masowo, trzeba było posiłkować się pasmanterią odpasowaną. W tym celu opracowywano dla przemysłu konfekcyjnego odpasowane zestawy szarf do sukien wieczorowych, garnitury koronek czy dżetów, które były wstępnie przygotowane w taki sposób, aby można było je dopasować do konkretnego modelu bez czasochłonnego modelowania²³.

Ówczesny przemysł włókienniczy (bawełniany, wełniany i jedwabny) wytwarzał materiały odzieżowe (tkaniny, dzianiny) o różnej jakości. Szwalnie konfekcji czy domy towarowe zaopatrujące się w materiały rzadko kiedy mogły uzyskać wyłączność na nowe desenie. Cena materiału stanowiła często największy koszt w produkcji, starano się więc w każdy możliwy sposób oszczędzać. Tak projektowano tkaniny i dzianiny, aby wizualnie (ale nie surowcowo) przypominały jak najlepsze gatunki materiałów. Stosowano mieszanki włókien (bawełna z wełną, bawełna z jedwabiem, włókna odpadowe²⁴ z dobrymi włóknami), a także odpowiednio wykończano materiały, aby wizualnie je uszlachetnić. Otrzymywały one apretury, ich powierzchnie były drapane, czesane lub stosowano taki splot, aby nadać odpowiedni chwyt.

W ekskluzywnej odzieży miarowej nie było miejsca na kompromisy²⁵. Stosowano najlepsze materiały o oryginalnych deseniach. Nie oszczędzano na materiałochłonnym kroju i wykończeniach. Dbano także o delikatność materiału – szczególnie

23 | Reklama prasowa domu mody Bogusław Herse. „Tygodnik Ilustrowany”, 1896 (pojedyncza karta z tygodnika), ze zbiorów autora.

24 | Włókna odpadowe pozyskiwano m.in. ze starych szmat, których skup prowadziło wiele ówczesnych fabryk włókienniczych. Wprowadzano także włókna odpadowe w niewielkim udziale procentowym pozyskane z przerobu włókien w danej fabryce.

25 | Ocena na podstawie analizy przykładów strojów paryskich i wiedeńskich domów mody z przełomu XIX i XX w. (domy mody: Jacques Doucet, Gustave Beer, Ch. Drecol, Mariano Fortuny) ze zbiorów autora.

o jego masę, która przekładała się na masę całego stroju. Zwłaszcza w sukniach i okryciach wierzchnich (zarówno spacerowych, jak i wizytowych czy balowych) powszechnie stosowano bardzo delikatne materiały jedwabne, bawełniane i wełniane. Trwałość modeli uzyskiwano przez dobry krój i wykończenie. Z drugiej strony odzież szyta dla najbogatszych nie była intensywnie użytkowana.

Handel

Rynek handlu odzieżą miarową oraz konfekcją oparty był na wieloaspektowym traktowaniu towarów i kreowaniu ich wartości sprzedażowej. W drugiej połowie XIX wieku, kiedy niekwestionowanymi stolicami mody światowej były Paryż, Londyn, Mediolan czy Wiedeń²⁶, najbardziej ekskluzywne domy mody i wielkie domy towarowe, kreując siłę swych marek, a zarazem wszystkich oferowanych w sprzedaży towarów, na różne sposoby podkreślały swoją renomę. Przykładowo nazwy miast *Paris, London, Milan, Vienna* widniejące często na metkach wyrobów wielu pracowni krawieckich²⁷ czy wielkich magazynów²⁸ nie tylko określały siedzibę, ale także odnosiły się do szeroko rozumianego luksusu, z jakim kojarzyło się dane miasto. Niezwykle istotne było pochodzenie towaru – prowadzenie działalności w ówczesnych centrach mody, w których podejmowano kluczowe decyzje dotyczące rynku odzieżowego, zwiększało szanse odniesienia sukcesu. Tak dzieje się po dziś dzień, chociaż mniej więcej od połowy XX wieku do czołowych europejskich stolic światowej mody dołączyły m.in. Nowy Jork, Szanghaj i Tokio²⁹.

Wyraźnie kształtujący się w XIX wieku konsumpcjonizm rozpatrywany był na dwóch podstawowych poziomach. Pierwszy dotyczył nabywania i użytkowania wszelkich wyrobów zarówno w celu zaspakajania potrzeb podstawowych, jak i dla poczucia luksusu. Drugi odnosił się do konsumpcji dóbr (w tym surowców) w celu produkcji innych towarów³⁰. U schyłku XIX wieku zjawisko konsumpcji było

26 | Wśród badaczy historii mody, odzieży czy przemysłu odzieżowego często listę miast (dla XIX i początku XX w.) zawęża się wyłącznie do Paryża i Londynu. W ocenie autora jest to zbyt duże uproszczenie, ponieważ w tym czasie np. Mediolan stanowił ważne centrum europejskiego handlu tekstyliami (m.in. tkaninami odzieżowymi) i tym samym wyraźnie uczestniczył w ówczesnym rynku mody. Wiedeń, szczególnie przełomu wieków, był bardzo ważnym (m.in. z powodu bliskości) miejscem zaopatrywania się w ekskluzywną damską odzież przez klientelę ze Europy Wschodniej (m.in. z Polski). Zob. DĄBROWSKA 2019, s. 30.

27 | Domy mody były nazywane także pracowniami krawieckimi. Powoływane do życia w drugiej połowie XIX w. stanowiły nowy, nowoczesny model biznesowy tradycyjnych pracowni krawieckich.

28 | Wielkie magazyny, czyli duże domy towarowe. Szczególnie określenie francuskie *grands magasins* było bardzo często stosowane w wielu krajach europejskich w drugiej połowie XIX i na początku XX w.

29 | GODART 2014, s. 40.

30 | NEW ENCYCLOPEDIA 1905, t. 5, hasło: *konsumpcja (consumption)*, s. 342–343.

Dla pań i panien


!!Ostatnia nowość!!



jedwabne bluzki wysyłaamy za zaliczeniem pocztowem **bez zadatku** tylko za 4 r. 25 k., 2 sztuki 8 r., jedwabne bluzki, z 5 arsz. **czystego jedwabiu**, z haftem na przodzie, kołnierzu i mankietach podług ostatniej paryskiej mody; przy zamówieniu prosimy wymienić żądany kolor jedwabiu i haftu; taka sama bluzka z ażurowym haftem o 1 r. drożej. Aksami-

ne bluzki „Menczester“ z zagranicznym fantazyjnym haftem tylko 5 r. 25 k., 2 sztuki 10 r., opłata cła na nasz koszt, przesyłka 50 k., na Syberyę 95 k., Adres: (który można stąd wyciąć i nakleić na kopercie albo na odkrytce) Jakubowitz Wien 2/3 Unter Augartenstr. № 8—17, Wiedeń II/3, Austrya ul. Augartenstr. № 8—17 Jakubowicz.

P. S. List do Austrii kosztuje 10 k., odkrytka 4 k. Z zamówieniami można się zwracać **w rosyjskim języku.**

 Prosimy nie porównywać z warszawskimi bluzkami.

8. | Reklama prasowa gotowych bluzek jedwabnych dostępnych w sprzedaży wysyłkowej. „Świat”, nr 50 (1908).

GOTOWE SUKNIE i KOSTYUMY WIOSENNE
OKRYCIA i PŁASZCZE

wykończane we własnych pracowniach z dobrych materiałów, stanowią dział odrębny, zasługujący na uwagę ze względu na duży wybór, wykwiłtne wykończenie i niskie ceny.

9. | Fragment reklamy prasowej warszawskiego domu mody Bogusław Herse. „Tygodnik Ilustrowany”, nr 22 (1910), s. 452.

powszechnie znane i podlegało analizom filozoficzno-ekonomicznym. Jak podkreślano – konsumpcję napędzał szczególnie rynek odzieżowy. Dzięki masowej produkcji konsumpcja mogła stać się powszechna i przebiegać na wszystkich poziomach jakościowych – od wyrobów najtańszych dla konfekcji po najdroższe dla modeli sygnowanych metkami domów mody.

W latach 70. i 80. XIX wieku europejski i amerykański rynek produkcji i handlu konfekcją³¹ był już na tyle rozwinięty, że coraz mocniej dyktował nowoczesne zasady sprzedaży oraz kreowania mody poprzez szeroki dostęp do najróżniejszych modeli. Im bliżej przełomu XIX i XX wieku, tym silniej zaznaczał się eklektyzm w modzie³². Na bazie ogólnie modnej linii promowano rozmaite modele oraz rodzaje materiałów i kolorystykę. Było to działanie celowe, sterowane głównie przez wielkie domy towarowe oraz pierwszoplanowe domy mody. Tak okiem dziennikarza różnorodność mody została opisana pod koniec XIX wieku:

[...] w nadchodzącym sezonie moda jest tak zmienna, że w tej mierze dorównać jej chyba może zmienność... pogody. Co wczoraj było prawem, już jutro będzie odrzucone [...]. Co począć wobec takiego zamętu? Oto trzymać się „złotego środka” i samemu dyktować sobie prawo, naśladując w tem pierwszorzędne magazyny³³, który każdy stara się nadać toaletom naszym swoje odrębne „cachet”^{34,35}.

Przełom wieków, a wraz z nim szybki rozwój transportu, poczty oraz prasy powodował, że odległości pomiędzy największymi miastami ówczesnego świata stawały się coraz mniejsze. Przepływ informacji był na tyle sprawny, że nowości w jednej stolicy mody szybko były znane w innej. Największe – jak byśmy to dziś określili – marki odzieżowe ekskluzywnych domów mody i domów towarowych były w stanie

31 | W znaczeniu: odzież, materiały odzieżowe oraz inne towary gotowe.

32 | Wspomina o tym m.in. amerykańska encyklopedia z początku XX w. – NEW ENCYCLOPEDIA 1905, t. 7, hasło: *moda (fashion)*, s. 472.

33 | Chodzi bardziej o pracownie krawieckie i domy mody niż o domy towarowe.

34 | *Cachet* – z fr. piętno, znak, w rozumieniu styl.

35 | *Z dziedziny mody 1895*, s. 278.



realizować (drogą pocztową) dziesiątki³⁶, setki i tysiące³⁷ zamówień z krajów europejskich, Ameryki Północnej, Południowej, Azji czy północnej Afryki. Doświadczone na rynku mniejsze domy mody, oferując własne modele, bacznie przyglądały się trendom narzucanym przez czołowe pracownie paryskie czy wiedeńskie:

[...] przezorni nasi modyści, właściciele znanej powszechnie firmy „Bogusław Herse”, na kampanię mody wiosennej zbroją się w porze, gdy nic jeszcze nie zwiastuje przylotu jaskółek [luty 1911 roku]. „Uprzedzanie wypadków mody” jest stałym hasłem tej firmy [...] Dzięki właśnie podobnej dyrektywie magazyn p. f. „Bogusław Herse” niczem się nie odróżnia [...] od magazynów w stolicach europejskich, gdzie moda pod wodzą Worth’ów, Cheruit’ów, Doeuillet’ów, Doucet’ów, Paquin’ów i innych śle na świat cały swoje gromowładne a z tygodnia na tydzień zmieniające się postanowienia [...]³⁸.

Najlepsze – nie tylko pod względem jakości swoich ofert, ale także kontaktów handlowych – domy mody o renomie krajowej (nie międzynarodowej) były w stanie sprowadzać modele z pracowni paryskich³⁹ i wiedeńskich⁴⁰ w celu wzbogacenia własnej oferty.

Globalny przemysł mody – miarowej i gotowej do noszenia – coraz częściej opierał się na nowoczesnych modelach biznesowych charakteryzowanych przez olbrzymie kapitały i nakierowanych na dynamiczny handel:

Uczestnictwo w wytwarzaniu mody ze strony osób pojedynczych, sprawowane zostaje do minimum. Rozstrzyga przedsiębiorca. I z tego źródła płynie często zmiana mody obecnie. Moda dla przedsiębiorcy utraciła wszelką wartość, z chwilą gdy ten wyprzedał cały przygotowany materiał. Wtedy ima się robienia nowej mody [...] Wskutek tego nowa moda, rugując dawną, wyrzuca ze spożycia całą moc przedmiotów, które dawniej długo jeszcze mogły służyć [...] i stwarza w ten sposób olbrzymie koszty zbyteczne w społeczeństwach nowoczesnych [...] oddając panowanie wyłącznie naśladownictwu, odziewając wszystkich według tego samego fasonu [...]⁴¹.

36 | Dla ekskluzywnych domów mody.

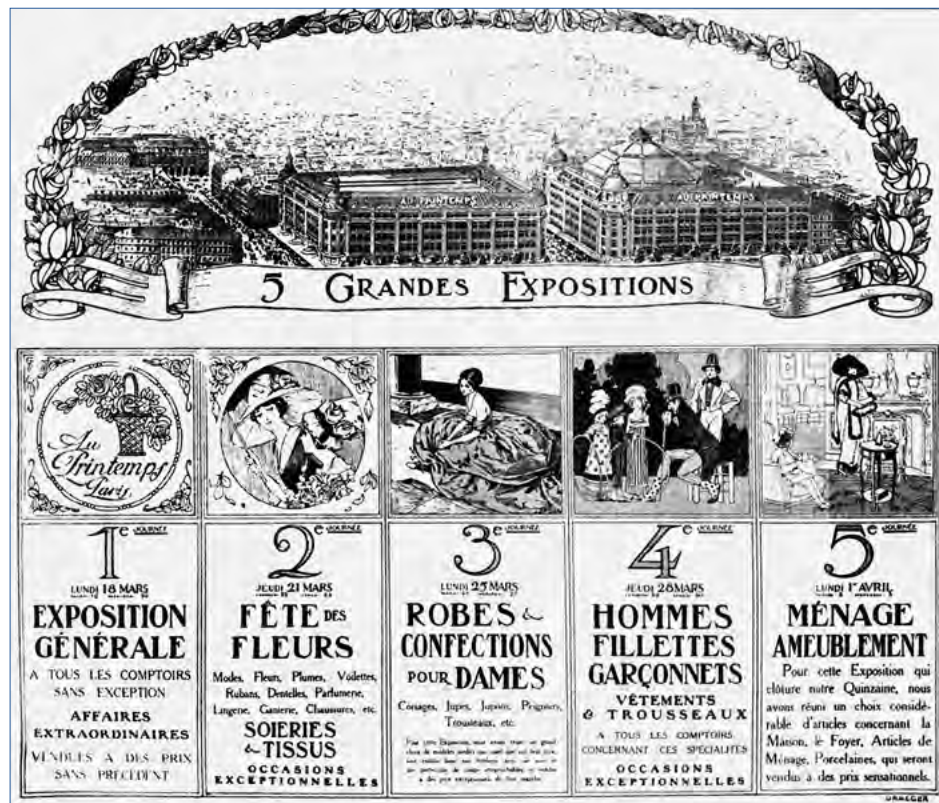
37 | Dla największych domów towarowych.

38 | EOL 1911, [s. 160] nlb.

39 | FARYŚ 2014, s. 54.

40 | Reklama prasowa nowości wiosennych warszawskiego domu towarowego Bracia Jabłkowski z informacją o wystawie nowych modeli paryskich i wiedeńskich. „Tygodnik Ilustrowany”, nr 10 (1911), s. 200.

41 | WIELKA ENCYKLOPEDIA 1890–1908, t. 47–48, hasło: *moda*, s. 286.



11. | Reklama paryskiego domu towarowego Samaritaine. „L'illustration” 1912 (z 12 marca).

Produkcja seryjna rozpatrywana w najszerszym ujęciu stanowiła podstawę nowoczesnych metod handlu, które bazowały na wręcz hurtowej⁴² sprzedaży opartej na bardzo szerokim wyborze i ciągłym napływie nowości⁴³. Rosnąca dominacja domów towarowych pod koniec XIX wieku oceniana była przez ówczesnych specjalistów handlu zarówno negatywnie, jak i pozytywnie⁴⁴. Odzież konfekcjonowana stanowiła pierwszoplanowy towar ówczesnie działających wielkich magazynów, które obok tekstyliów oferowały także i inne towary⁴⁵.

42 | *Mimo to może on [handel] też przybierać postać olbrzymich składów, zaopatrujących spożywców we wszelkie przedmioty potrzeb. Wtedy staje się tak zwanym handlem magazynowym, albo bazarowym, który w obecnej właśnie chwili coraz bardziej się rozpowszechnia. Wielkie magazyny w rodzaju paryskich: „Louvre’u”, „Printemps” itp. [...] zamawiają dla siebie towary w olbrzymich ilościach, grupują je podług odmian poszczególnych i tak rozsegregowane sprzedają w różnych wydziałach swych składów, gdzie konsument może naraz zaopatrzyć się w najróżniejsze przedmioty po stosunkowo niskich cenach...* Zob. WIELKA ENCYKLOPEDIA 1890–1908, t. 27–28, hasło: handel, s. 343.

43 | *Ibidem*, s. 341.

44 | Więcej zob. MATAJA 1899; FARYŚ 2019a.

45 | Największe domy towarowe posiadały nawet około 100 działów oferujących obok odzieży m.in.: obuwie, wyroby dekoracyjne, meble, zabawki, artykuły gospodarstwa domowego, powozy (na podstawie katalogów paryskich i londyńskich domów towarowych ze zbiorów autora).

Międzynarodowa siła największych marek oraz międzynarodowy handel i szybka wymiana informacji sprzyjały ujednoczeniu mody pomiędzy kontynentami. Ogromny w tym udział miała szczególnie konfekcja, ale i wyroby najlepszych, znanych domów mody, które obsługiwały ograniczoną liczbę najbogatszej klienteli, jednak pochodzącej z różnych stron świata.

Moda jest prawie taka sama w Europie Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej; to znaczy strój najbogatszej klasy jest niemal taki sam we wszystkim; ubiór robotników, ludzi o umiarkowanej zamożności, niezdolnych do zaspokojenia wszelkich upodobań podąża wolniej, dlatego ubiór urzędnika francuskiego będzie się nieco różnić od ubioru urzędnika angielskiego [...]⁴⁶.

Zwiększająca się liczba dobrych warsztatów krawieckich i wielkich domów towarowych poszerzała rynek handlu. Stwarzała także coraz większą konkurencję i tym samym wymagała większych nakładów i nowych rozwiązań reklamowych. Początkowo najlepsze domy mody – a następnie domy towarowe – wprowadziły metkowanie każdej oferowanej sztuki odzieży. Znaki towarowe pozwalające odróżnić od siebie wytwórców i sprzedawców z jednej strony rozpowszechniały nazwę marki, z drugiej zaś stanowiły, z różnym skutkiem, handlową sygnaturę mającą chronić oryginalne towary przed podrabianiem⁴⁷.

Podsumowanie

Analizując zasady projektowania, szycia i handlu konfekcją oraz odzieżą miarową, widać, że odzież seryjnie wytwarzana wywodzi się bezpośrednio z klasycznych krawieckich technik szycia. W przypadku konfekcji konieczność uzyskiwania efektu końcowego w postaci dużej liczby gotowych wyrobów wymuszała wprowadzenie daleko idących uproszczeń w projektowaniu i szyciu. Narodziny i szybka ekspansja konfekcji nie byłyby możliwe bez postępu technicznego w przemyśle włókienniczym, który w drugiej połowie XIX wieku potrafił już zasilać rynek w ogromne ilości najróżniejszych materiałów odzieżowych (głównie bawełnianych, wełnianych i mieszanek). Szeroki dostęp materiałów w połączeniu z postępem w szyciu maszynowym oraz nowymi technikami projektowania i taśmowej organizacji szycia w szwalniach pozwoliły wykształcić nowoczesny przemysł

⁴⁶ | NEW ENCYCLOPEDIA 1905, t. 7, hasło: *moda (fashion)*, s. 471 (tłum. autora).

⁴⁷ | Więcej o problematyce podrabiania tekstyliów również w kontekście historycznym zob. m.in. FARYŚ 2017.



12. | Przykład stemplowej metki odcisniętej na wewnętrznym pasku bluzki gorsetowej sukni spacerowej. Dom mody Gustave Beer, Paryż, ok. 1895. Zbiory autora.

odzieżowy. Seryjna produkcja wymagała szerokiego zbytu. Ekspansja handlu wielkopowierzchniowego w postaci domów towarowych oraz firmy oferujące odzież wysyłkowo (na podstawie katalogów wysyłkowych) nie tylko zapewniły szwalniom przestrzeń zbytu. Największe domy towarowe kształtowały też własne zaplecze produkcyjne, regulując nie tylko handel, ale także ówczesny rynek produkcji odzieży konfekcjonowanej.

Bibliografia

- BAINES 1835 – Edward Baines, *History of the cotton manufacture in Great Britain*, London 1835.
- Luxury in the Eighteenth Century 2003 – *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, ed. Maxine Berg, Elizabeth Eger, London 2003.
- BOUCHER 2003 – Francois Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2003.
- BRAUDEL 2019 – Fernand Braudel, *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm XV–XVIII wiek*, t. 2: *Gry wymiany*, t. 3: *Czas świata*, Warszawa 2019.
- COLEMAN 1989 – Ann Elizabeth Coleman, *The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat*, katalog wystawy, Brooklyn Museum, New York 1990.
- DAY 1981 – George S. Day, *The Product Life Cycle: Analysis and Applications Issues*, „Journal of Marketing”, vol. 45 (1981), no 4, s. 60–67
- DĄBROWSKA 2019 – Agnieszka Dąbrowska, *Herse. Warszawski dom mody*, Muzeum Warszawy, Warszawa 2019.
- DEFOE 1728 – Daniel Defoe, *A Plan of the English Commerce*, London 1728.
- de la HAYE/MENDES 2014 – Amy de la Haye i Valerie D. Mendes, *The House of Worth. Portrait of an archive*, Londyn 2014.
- DIDEROT/D’ALEMBERT 1753 – Denis Diderot, Jean D’Alembert, *L’Encyclopédie, autrement nommé le Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. III, Paris 1753.
- ENGLISH 1969 – Walter English, *The Textile Industry: An Account of the Early Inventions of Spinning, Weaving, and Knitting Machines*, London 1969.
- EOL 1911 – EOL, *Z dziedziny mody*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 8 (1911).
- EVANS 2013 – Caroline Evans, *The mechanical smile. Modernism and the first fashion shows in France and America, 1900–1929*, New Heaven 2013.
- FARYŚ 2014 – Przemysław Krystian Faryś, *Ubiór kobiety i jego tajemnice 1780–1930. Styl – rzemiosło – produkt*, Warszawa 2014.
- FARYŚ 2017 – Przemysław Krystian Faryś, *Badania odzieży naruszającej prawa własności intelektualnej w aspekcie obrotu na polskim rynku i oceny jej wartości użytkowej*, „Zeszyty Naukowe. Politechniki Łódzkiej”, z. 72. Włókiennictwo, (2017) nr 1216, s. 63–130.
- FARYŚ 2019a – Przemysław Krystian Faryś, *Konfekcja damska 1800–1914. Produkcja – wzornictwo – handel*, Warszawa 2019.
- FARYŚ 2019b – Przemysław Krystian Faryś, *Konfekcja damska na przełomie XIX i XX wieku*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 11–12 (2019), s. 14–17.
- FARYŚ 2019c – Przemysław Krystian Faryś, *Konfekcjonowane damskie okrycia wierzchnie na przełomie XIX i XX wieku*, „Mówią Wieki”, nr 9 (2019), s. 56–59.
- FARYŚ 2020 – Przemysław Krystian Faryś, *Damska konfekcja a rozwój techniki ok. 1900 r.*, „Mówią Wieki”, nr 5 (2020), s. 46–49.
- Global Design 2011 – *Global Design History*, ed. Glenn Adamson et al., London– New York 2011. Poz. 21.
- GODART 2014 – Frédéric Godart, *The power structure of the fashion industry: Fashion capitals, globalization and creativity*, „International Journal of Fashion Studies”, vol. 1 (2014), no. 1, s. 39–55.
- HAASE/RASCHE 2019 – Birgit Haase, Adelheid Rasche, Christoph Drecol: *Rediscovering the Viennese Worth*, „Costume”, vol. 53 (2019), no. 2, s. 186–206.

- Interwoven Globe* 2013 – *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500–1800*, ed. Amelia Pec, New York 2013.
- IWASIŃSKI 2016 – Łukasz Iwasiński, *Próba systematyzacji pojęcia konsumpcjonizm*, „Społeczeństwo i Polityka”, nr 1 (46) (2016), s. 93–107.
- JABŁKOWSKI 2005 – Feliks Jabłkowski, *Dom towarowy Bracia Jabłkowscy – romans ekonomiczny*, Warszawa 2005.
- KOPCZYŃSKI 2009 – Michał Kopczyński, *Ludzie i technika. Szkice z dziejów cywilizacji przemysłowej*, Warszawa 2009.
- KUSIŃSKI/BONISŁAWSKI/JANIK 2009 – Jacek Kusiński, Ryszard Bonisławski, Maciej Janik, *Księga fabryk Łodzi*, Łódź 2009.
- MATAJA 1899 – Wiktor Mataja, *Wielkie magazyny i drobny handel*, Warszawa 1899.
- MICHALAK 2012 – Arkadiusz Michalak, *Interes publiczny i jego oddziaływanie na powstanie, treść i wykonywanie praw własności intelektualnej*, Warszawa 2012.
- MIDZIO 1980 – Stanisław Midzio, *Z dziejów rzemiosła krawieckiego w Warszawie 1339–1980*, Warszawa 1980.
- O Fabrykach Krajowych* 1786 – *O fabrykach Krajowych*, „Dziennik Handlowy”, nr 1–3 (1786).
- OMILANOWSKA 2004 – Małgorzata Omilanowska, *Świątynie handlu. Warszawska architektura komercyjna doby wielkomiejskiej*, Warszawa 2004.
- ORLIŃSKA-MIANOWSKA 2003 – Ewa Orlińska-Mianowska, *Modny świat XVIII i początku XIX wieku*, Olszanica 2003.
- SZARADOWSKI 2016 – Piotr Szaradowski, *Francja elegancja. Z historii haute couture*, Wrocław 2016.
- NEW ENCYCLOPEDIA 1905 – *The New International Encyclopedia*, t. 5, t. 7, New York 1905.
- 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.
- WARNER 1921 – Frank Warner, *The silk industry of the United Kingdom*, London 1921.
- WIELKA ENCYKLOPEDIA 1890–1908 – *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 27–28, t. 47–48, Warszawa 1890–1908.
- Z dziedziny mody* 1895 – *Z dziedziny mody* „Tygodnik Ilustrowany”, nr 17 (1895), s. 277–278.
- Z dziejów rzemiosła* 1983 – *Z dziejów rzemiosła warszawskiego*, red. Barbara Grochulska, Witold Prussa, Warszawa 1983.
- Ziemia Obiecana* 2015 – *Ziemia Obiecana. Miasto i nowoczesność*, katalog wystawy, Muzeum Historii Polski w Warszawie, Warszawa 2015.

Netografia

- LINDEN 2016 – Annie Radner Linden, *An Analysis of the Fast Fashion Industry*, Senior Projects, 2016, http://digitalcommons.bard.edu/senproj_f2016/30 [dostęp 12.07.2021].
- YODER 2017 – Abigail Yoder, *Madame Viot, Caroline Reboux, and the Paris Millinery Trade*, 2017, Saint Louis Art Museum, <https://www.slam.org/blog/a-quintessentially-female-profession/> [dostęp 12.07.2021].
- ZANON 2017 – Johanna Zanon, *La face cachée de la Lune: les ateliers de couture de la maison Jean Patou dans l'entre-deux-guerres*, Open Edition Journals, 7/2017, <https://journals.openedition.org/apparences/1351?lang=fr> [dostęp 12.07.2021].

Anna Sieradzka

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Warszawski <https://orcid.org/0000-0002-6120-503X>

Projekty Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera na dekoracje ornatu

Designs for the chasuble decorations
by Stanisław Wyspiański and Józef Mehoffer

Streszczenie: W ostatnich dekadach nastąpiła znaczna intensyfikacja badań nad przechowywanymi w polskich zbiorach szatami liturgicznymi – obejmują one jednak przede wszystkim paramenty średniowieczne i nowożytny. Nadal nieliczne są opracowania dotyczące paramentów z XIX i początków XX wieku. Artykuł dotyczy projektów dekoracji ornatów z tego właśnie okresu i koncentruje się na omówieniu prac Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera. Na aukcji Śląskiego Domu Aukcyjnego z 17 września 1999 roku wystawiono wykonany węglem na kalce rysunek Wyspiańskiego *Adoracja Dzieciątka Jezus*, sygnowany monogramem wiązonym sw i datą 1893. Niemal identyczny z pracą Wyspiańskiego (w partii górnej) jest dwudzielny projekt dekoracji ornatu autorstwa Józefa Mehoffera, oferowany na aukcji Domu Aukcyjnego Rempex w 2015 roku. O ile w twórczości Wyspiańskiego omawiany projekt ornatu pozostaje – w świetle dotychczasowych badań – incydentalnym, o tyle w *oeuvre* Mehoffera projekty dekoracji szat liturgicznych pojawiają się, zwłaszcza w jego wczesnej twórczości. W artykule porównano prace obu artystów, dokonano analizy ikonograficznej, stawiając pytania o technikę i okoliczności powstania.

Słowa kluczowe: ornaty, Wyspiański, Mehoffer, sztuka sakralna, sztuka Młodej Polski

Abstract: In recent decades, there has been a significant intensification of research on liturgical vestments stored in Polish collections - however, they mainly focus on medieval and modern vestments. There are still few studies on paraments from the nineteenth and early twentieth centuries. The article concerns the designs of decorations for chasubles from this period and focuses on the works of Stanisław Wyspiański and Józef Mehoffer. Among the lots of the auction held at Silesian Auction House on 17 September 1999, was a drawing of *The Adoration of the Child Jesus* by Wyspiański (charcoal on tracing paper), signed with the tied monogram sw and the date 1893. Almost identical to Wyspiański's (in the upper part) is a divided design for a chasuble by Józef Mehoffer., offered at the 2015 auction at Rempex Auction House. While in Wyspiański's oeuvre the discussed design of the chasuble remains - in the light of the research to date - incidental, in Mehoffer's oeuvre designs for the decoration of liturgical vestments appear more often, especially in his early works. The article compares the works of both artists, makes an iconographic analysis, focusing on issues of the technique and circumstances of their creation.

Keywords: Chasubles, Wyspiański, Mehoffer, sacral art, Young Poland art



1. | Stanisław Wyspiański, *Projekt dekoracji tyłu ornatu* (część górna), 1893, rep. wg Art Info.

W ostatnich dziesięcioleciach nastąpiła znaczna intensyfikacja badań nad przechowywanymi w polskich zbiorach szatami liturgicznymi – obejmują one jednak przede wszystkim paramenty średniowieczne i nowożytne. Natomiast nieliczne są nadal ekspozycje, opracowania czy tylko skąpe wzmianki o paramentach z XIX i początków XX wieku. Pewne informacje o nich odnajdujemy wprawdzie już w opracowaniach Emanuela Świeykowskiego¹ i Longina Żarnowieckiego², ale dotyczą one głównie stylistyki i technik wykonania oraz

motywów ornamentalnych paramentów zachodnioeuropejskich, zwłaszcza inspirowanych szatami średniowiecznymi, które na fali zainteresowań gotykiem stały się głównym źródłem inspiracji dla projektantów i wykonawców szat liturgicznych w drugiej połowie XIX stulecia³. Do najsłynniejszych tego typu obiektów należy tzw. Komplet anielski, zaprojektowany przez uznanego francuskiego artystę Gasparda Ponceta, a wykonywany od 1888 roku w lyońskiej firmie Henry, która specjalizowała się w tkaniu jedwabnych, przetykanych złotą nicią, wzorzystych tkanin o neogotyckiej i wczesnorennesansowej ornamentyce (o bardzo malarskich efektach wizualnych), z których wykonywano komplety szat liturgicznych (ornaty, stuly, manipularze, welony, bursy, a także dalmatyki i kapy), rozpowszechnione w całej Europie, obecne także w polskich zbiorach kościelnych, co szczegółowo omówiła Agnieszka Bender⁴. Dla Europy Środkowo-Wschodniej w drugiej połowie XIX i pierwszych dziesięcioleciach XX wieku ważnym obszarem produkcji tkanin i paramentów naśladowujących w ornamentyce i haftach szaty liturgiczne z czasów średniowiecza i renesansu (wykonywane wedle publikowanych współcześnie wzorników bądź naśladowujące obiekty prezentowane na licznie organizowanych wystawach zabytkowych szat kościelnych) były niemieckie ośrodki włókiennicze, a zwłaszcza fabryki w Krefeld⁵. Kilkanaście obiektów z drugiej połowy XIX wieku

1 | ŚWIEYKOWSKI 1906, s. XI–XII.

2 | ŻARNOWIECKI 1915.

3 | van ROOM 2010; za udostępnienie tego znakomitego opracowania dziękuję Pani Natalii Słomce-Groń.

4 | BENDER 2012, s. 435–446.

5 | *Deutsches Textilmuseum* 1983; *Geschichte des Hauses* [b.r.].



2. | Stanisław Wyspiański, *Projekt dekoracji tyłu ornatu (część dolna)*, 1893, rep. wg Art Info.



3. Józef Mehoffer, *Projekt dekoracji tyłu ornatu (część górna)*, 1893, fot. M. Elis.

ornatu kompozycję wpisaną w szeroką krzyżową pretekstę: z umieszczonej na przecięciu ramion krzyża kolistej glorii z czterema pękami promieni, w której centrum znajduje się owinięte w pieluszki Dzieciątko Jezus, podtrzymywane przez Matkę Bożą i anioła, fałdzistą zasłonę odsuwają i podtrzymują dwa dziecięce aniołki w luźnych koszulkach, którym towarzyszą po obu stronach kolejne dwa, zwrócone do środka przedstawienia w pozie adoracji, podobnie ubrane. Całość wieńczy w górnym zakończeniu preteksty półpostać aniołka, trzymającego w rozpostartych rękach banderolę z napisem GAUDETE IN DOMINO. W ekspertyzie tego obiektu Marta Romanowska wskazuje na biegłe rysowanie, znajomość ikonografii chrześcijańskiej oraz bliskość dekoracjom barokowym⁸.

o proveniencji niemieckiej zaprezentowano w 1999 roku w Muzeum Warmii i Mazur na wystawie *In gloriam et decorem. Dawne szaty i tkaniny liturgiczne z diecezji warmińskiej*, przygotowanej przez Małgorzatę Okulicz – pierwszej w Polsce ekspozycji, ukazującej także paramenty z tego lekceważonego i jeszcze niewzbudzającego większego zainteresowania dzisiejszych badaczy okresu sztuki kościelnej⁶.

Oczekując zatem na podjęcie intensywniejszych badań nad szatami liturgicznymi z XIX i początków XX wieku, przyjrzyjmy się unikalnym, ujawnionym kilkanaście i kilka lat temu dziełom, jakimi są projekty dekoracji ornatów Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera.

Na aukcji Śląskiego Domu Aukcyjnego z 17 września 1999 roku wystawiono wykonany węglem na kalce rysunek Wyspiańskiego o wymiarach 63 × 84 cm *Adoracja Dzieciątko Jezus*, sygnowany i datowany w prawym dolnym rogu monogramem wiązonym sw i datą 1893⁷. Przedstawia on przeznaczoną na górną część tylnej strony

6 | OKULICZ 1999.

7 | Stanisław Wyspiański, *Adoracja Dzieciątko Jezus*, Śląski Dom Aukcyjny, Katowice, katalog aukcyjny, 17 września 1999, poz. 1.

8 | Za: TL 1999, s. 1–2.



4. | Józef Mehoffer, *Projekt dekoracji tyłu ornatu (część dolna)*, 1893, fot. M. Elis.

Prawdopodobnie uzupełnieniem dolnej części tego projektu (o czym świadczą wpisanie kompozycji w pionowy pas kolumny ornatu, sięgający krawędzi szaty, a także temat – św. Jan Chrzciciel jako zapowiadający zbawczą misję Chrystusa) jest oferowany przez tenże Śląski Dom Aukcyjny na aukcji z 23 października 1999 roku rysunek węgłem na kalce *Św. Jan Chrzciciel w otoczeniu dzieci*, także sygnowany w prawym dolnym rogu monogramem wiązany sw z datą 1893, co potwierdza autorstwo Wyspiańskiego i powstanie pracy w tym samym czasie, co omówiona wyżej górna część dekoracji ornatu⁹. W ekspertyzie Marty Romanowskiej czytamy o [...] *infantylnej interpretacji tradycyjnego przedstawienia św. Jana Chrzciciela*, przypominającej ilustracje z książek dla dzieci¹⁰. Rysunek ten przedstawia chłopięcego św. Jana Chrzciciela z głową otoczoną nimbem, trzymającego w prawej ręce prosty, niewielki krzyż, lewą zaś ukazującego niebo; otaczają go zwrócone doń dzieci – chłopcy w bluzach z marynarskimi kołnierzami i dziewczynki uczesane w splecione warkoczyki, ubrane w proste sukienki z nałożonymi nań fartuszkami-bezrękawnikami (co było zgodne z codziennymi ubiorami dzieci w końcu XIX stulecia).

O ile przywołanie ikonografii barokowej w odniesieniu do dekoracji górnej części ornatu jest słuszne – choć nie pogłębiono tej konstatacji o ukazanie różnych wpływów późnobarokowych architektoniczno-rzeźbiarskich nastaw

⁹ | Stanisław Wyspiański, *Św. Jan Chrzciciel w otoczeniu dzieci*, Śląski Dom Aukcyjny, Katowice, katalog aukcji, 23 października 1999, poz. 5.

¹⁰ | TL 1999.



5. | Józef Mehoffer, *Projekt dekoracji przodu ornatu (część górna)*, 1893 (?), rep. wg Art Info.

ołtarzowych z motywem glorii (wydaje się, że źródłem inspiracji mógł być dla Wyspiańskiego doskonale mu znany ołtarz główny z promienistą glorią i adurującymi aniołami autorstwa Baltazara Fontany w akademickim kościele św. Anny w Krakowie¹¹) – o tyle deprecjacja kompozycji ze św. Janem Chrzcicielem budzi sprzeciw. Wszak ujawniają się w niej tak znamienne dla całej twórczości Wyspiańskiego zainteresowania postaciami dzieci i realistycznego – niezależnie od zmieniającej się stylistyki prac artysty – ich obrazowania. Niemal identyczny z pracą Wyspiańskiego (w partii górnej) jest dwudzielny projekt dekoracji ornatu Józefa Mehoffera, przechowywany w zbiorach prywatnych, oferowany na aukcji Domu Aukcyjnego Rempex w 2015 roku¹². Wykonany jest także węglem na papierze pergaminowym, obecnie oprawiony w wiedeńskie *passe-partout*, umieszczony za szybami w cienkich, złożonych ramach, zaopatrzonych na dole w szyldziki z wygrawerowanymi napisami: MEHOFFER JÓZEF, 1869–1946, PROJEKT ORNATU, CZĘŚĆ GÓRNA/DOLNA¹³. Rysunek dekoracji górnej części ornatu (o wymiarach

11 | MIŁOBĘDZKI 1980, cz. 1, s. 391–392; cz. 2, s. 388–389.

12 | Józef Mehoffer, *Projekt dekoracji ornatu (część górna i dolna)*, Dom Aukcyjny Rempex, 217 Aukcja Dzieł Sztuki i Antyków, 10 czerwca 2015, poz. 20, 21.

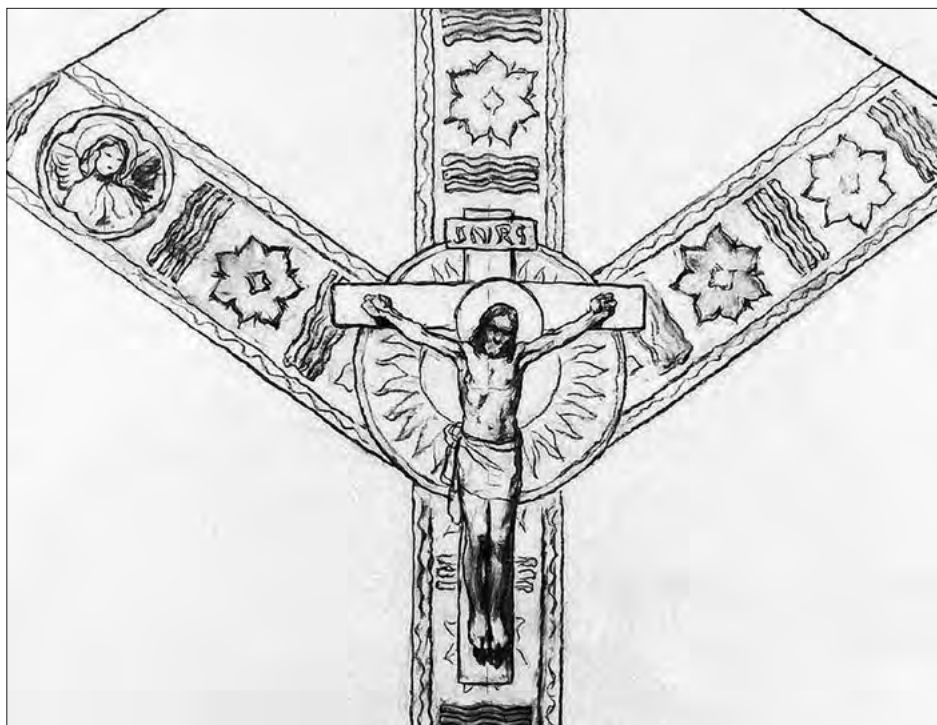
13 | Całość oprawy sporządzona przez warszawską firmę Elis.

43 × 69 cm w świetle kompozycji), nałożony na wyraźnie zaznaczoną kolumnę, której ramy przekracza, też ukazuje na górze kolistą glorię z czterema pękami promieni (pustą w środku, z niewielkim, słabo zaznaczonym krzyżykiem w centrum), z dwoma aniołkami podtrzymującymi otaczającą ją miękką tkaninę, główkami putt powyżej glorii i ujętym w geście adoracji aniołem z prawej strony kompozycji; dziecięce postacie aniołków ubrane są w długie koszulki, podobnie, jak w pracy Wyspiańskiego. W przeciwieństwie do jego projektu, w rysunku Mehoffera anioł trzymający banderolę z napisem GAUDETE IN DOMINO umieszczony jest pod glorią; pod nim z prawej strony widoczna jest sygnatura „Mehoffer”.

Rysunek dekoracji dolnej części ornatu (o wymiarach 41,5 × 71,5 cm) w ujęciu Mehoffera różni się kompozycyjnie i tematycznie od *Św. Jana Chrzciciela w otoczeniu dzieci* z projektu Wyspiańskiego, choć łączy je podobna stylistyka realistycznego, nieco wyidealizowanego przedstawiania postaci. Scena ma układ horyzontalny (u Wyspiańskiego wertykalny), wypełnia centrum kompozycji, zamkniętej naturalnym zaokrągleniem ornatu na jego krańcu, również swobodnie przenikając przez zaznaczone pionowe pasy kolumny. Figuruje na niej sześć dziecięcych postaci (dwie tylko fragmentarycznie widoczne poza pasami kolumny) – wszystkie ubrane są w długie tuniki z obszernymi rękawami; tworzą skierowaną w prawo procesję, w której postacie z lewej mają wzrok zwrócony modlitewnie do góry, a dwie z prawej kroczą z głowami i oczami spuszczone w dół; wysunięty do przodu z prawej jest anioł niosący krzyż procesyjny z krucyfiksem przesłoniętym tkaniną (co jest stosowane w liturgii Kościoła katolickiego w czasie Adwentu i Wielkiego Postu). W wąskiej bordiurze okalającej kraniec ornatu, po prawej stronie, widnieje – identyczna jak w przedstawieniu górnym – sygnatura „Mehoffer”. Prezentacja dzieła Wyspiańskiego, unikalnego w jego dorobku artystycznym, zarówno w notach katalogowych, jak i w tekście Lewickiego pozbawiona jest choćby najmniejszego komentarza co do daty i okoliczności jego powstania. Od lutego do listopada 1893 roku Wyspiański wraz z Józefem Mehofferem przebywali w Paryżu, dzieląc niemal do końca tego pobytu wspólną pracownię i pracując głównie nad projektami witraży do katedry lwowskiej¹⁴. Być może w związku z tym zadaniem obaj artyści wykonali tak bliskie sobie projekty na dekorację ornatu na życzenie któregoś z lwowskich duchownych, zaangażowanych w zamówienie na lwowskie witraże (np. ks. Eustachego Skrochowskiego)¹⁵? Tego typu prace nie powstawały z reguły bez konkretnego zleceniodawcy, a brak wzmianek o nich w zapiskach i korespondencji obu artystów może wynikać z drugorzędności takiego zlecenia wobec opracowywanych wówczas ważnych zadań twórczych.

14 | *Kalendarz życia i twórczości* 1982, s. 203–234.

15 | *Ibidem*, s. xv.



6. | Józef Mehoffer, *Projekt dekoracji tyłu ornatu* (część górna), ok. 1900–1901 (?), rep. wg Art Info.

We wzajemnych młodzieńczych relacjach Wyspiańskiego i Mehoffera, zwłaszcza w czasie ich wspólnego pobytu w Paryżu, często podkreślany jest przez tego drugiego artystę pewien kompleks niższości wobec kolegi¹⁶. Jednak zarówno w *Kalendarzu życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, jak i w *Dzienniku* Józefa Mehoffera odnajdujemy liczne wzmianki o tym, jak obaj artyści oceniali swoje prace, chwalili je lub krytykowali oraz inspirowali się wzajemnie¹⁷. Wydaje się, że w przypadku podobnych kompozycji na dekorację ornatu, to Mehoffer w tymże 1893 roku zaczerpnął pomysł z pracy Wyspiańskiego (modyfikując górną część kompozycji), choć twórczo rozwinął dolną część dekoracji; możliwe jest też działanie odwrotne, czego ostatecznie chyba nie da się rozstrzygnąć.

O ile w twórczości Wyspiańskiego omówiony wyżej projekt ornatu pozostaje – w świetle dotychczasowych badań – dziełem incydentalnym, o tyle w *oeuvre* Mehoffera projekty dekoracji szat liturgicznych pojawiają się jeszcze, zwłaszcza w jego wczesnej twórczości. Ikonograficzny i stylistyczny związek z omówioną wyżej dekoracją górnej części ornatu wykazuje rysunek węglem na papierze

16 | PUCIATA-PAWŁOWSKA 1970, s. 92, 102–103.

17 | *Kalendarz życia i twórczości* 1982, *passim*; MEHOFFER 1975, *passim*.

kalkowym o wymiarach 53×70 cm, sygnowany na dole „Mehoffer”, oferowany na aukcji Domu Aukcyjnego Rempex w 2015 roku¹⁸. Był on przeznaczony na górną część przodu ornatu (na co wskazuje zaznaczenie trójkątnego wycięcia przy szyi na górze szaty) i powiela układ kompozycyjny z omówionej powyżej dekoracji tyłu górnej części ornatu: na tle wyraźnie wyodrębnionej szerokimi pasami kolumny, w również pasowym trapezoidalnym obramieniu, umieszczona została okrągła gloria bez promieni, ze słabo zaznaczoną w centrum Gołębicą – symbolem Ducha Świętego. Podobnie jak w przypadku poprzednim, dwa dziecięce aniołki w długich koszulkach rozsuwają draperię nad glorią; jej dolna część zaś otoczona jest skłębionymi obłokami, podtrzymywanymi przez analogicznie przybranego aniołka. Rysunek, bardziej ekspresyjny i swobodniejszy niż ten z tyłu ornatu, wskazuje na silne barokowe inspiracje; prawdopodobnie powstał też w 1893 roku. Nie wiadomo, czy omówione wyżej prace Mehoffera miały stanowić wraz z tym ostatnim przykładem dekorację dla tej samej szaty liturgicznej, choć wiele na to wskazuje.

Kolejne dwa rysunki, stanowiące wspólnie całość kompozycji przeznaczonej na ozdobienie tyłu ornatu, wykonane zostały także węglem na pergaminie – *Ukrzyżowanie* (54 × 70 cm) i *Św. Karol Boromeusz* (56 × 44 cm). Przypisane zostały Józefowi Mehofferowi głównie na podstawie dość niewyraźnego napisu „Mehoffer”, wykonanego ołówkiem w prawym dolnym rogu, poza polem dołu ornatu, pod przedstawieniem św. Karola Boromeusza; oferował je Rempex nieco wcześniej, bo w 2011 roku¹⁹. W części górnej, na tle preteksty z ukośnie podniesionymi ramionami, umieszczony został centralnie krzyż, zwieńczony tabliczką z napisem



7. | Józef Mehoffer, *Projekt dekoracji tyłu ornatu (część dolna)*, ok. 1900–1901 (?), rep. wg Art Info.

¹⁸ | Józef Mehoffer, *Projekt ornatu – środkowa część kolumny*, Dom Aukcyjny Rempex, 216 Aukcja Dzieł Sztuki i Antyków, 15 kwietnia 2015, poz. 17.

¹⁹ | Józef Mehoffer, *Projekt kolumny ornatu – Ukrzyżowanie*; Józef Mehoffer, *Projekt kolumny ornatu – św. Karol Boromeusz*, Dom Aukcyjny Rempex, 176 Aukcja Sztuki Dawnej, 14 grudnia 2011, poz. 122, 123.

INRI z rozpiętą na nim postacią Chrystusa, otoczony kolistą glorią z promieniami w środku. Ukrzyżowany przedstawiony jest w realistyczny sposób, z uwydatnieniem bryłowatości postaci. Pasy preteksty wypełniają zgeometryzowane rozety kwiatowe (lub stylizowane gwiazdy); na zakończeniu lewego ramienia preteksty umieszczona jest szkicowo potraktowana główka aniołka – motywy te rozdzielone są zwielokrotnionymi liniami falistymi.

Druga kompozycja, przeznaczona na dekorację dołu ornatu, przedstawia ujętą w mandorłę postać mężczyzny w birecie i płaszczu, z głową otoczoną nimbem, klęczącego w geście adoracji na tle dolnej części kolumny, ozdobionej takimi samymi ornamentami, jak w rysunku górnym. Identyfikacja postaci jako św. Karola Boromeusza, wedle ołówkowego napisu pod kompozycją, obok sygnatury artysty, wydaje się być słuszna w świetle przekazów ikonograficznych, ukazujących często świętego w pozie adoracji Krzyża lub modlitwy²⁰. Stylistyka projektów wskazuje na późniejszy niż w przypadku wyżej omówionych prac Mehoffera czas ich powstania – ujęcia postaci są bardziej zwarte, kreska ostrzejsza, a ornamenty bliskie są dziełom artysty z przełomu XIX i XX wieku, zwłaszcza dekoracji skarbcza katedry na Wawelu z lat 1900–1901²¹.

Niestety nie wiemy, na czyje zlecenie ten projekt był sporządzony, podobnie jak wcześniej omówione prace; nie wiadomo też, do jakiej techniki wykonania były przeznaczone: haftu, aplikacji czy też wytkania ich jako tapiserii. Istnieją wprawdzie wzmianki o przygotowaniu przez Mehoffera w 1892 roku kartonu na haftowaną chorągiew z przedstawieniem św. Kazimierza dla Zakładu Hafciarskiego E. Pyndykowskiej w Krakowie²², a także zachował się jego barwny projekt na patriotyczny sztandar z Matką Bożą z Dzieciątkiem w otoczeniu herbów ziem polskich, datowany na 1895 rok²³, też przeznaczony jako wzór do haftu, ale „malarzski” charakter dekoracji na ornat z 1893 roku nie wyklucza wskazania na użycie przez projektanta tej techniki tkackiej, nawiązanie zaś do dekoracji późnogotyckich szat liturgicznych z drugiej połowy XV wieku w ornatie z *Ukrzyżowaniem* i *Św. Karolem Boromeuszem* wskazuje z kolei na prawdopodobieństwo hafciarskiej koncepcji realizacji.

Na marginesie niniejszego tekstu warto jeszcze wspomnieć o projekcie dekoracji ornatu autorstwa innego znakomitego polskiego artysty – Leona Wyczółkowskiego, znajdującego się obecnie w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa

20 | KRASUCKA 2000, s. 859–863.

21 | *Józef Mehoffer* 1964, s. 124–127.

22 | WALIGÓRA 2000, s. 67.

23 | Józef Mehoffer, *Projekt sztandaru*, 1895, 77 × 67,5 cm, rysunek ołówkiem na papierze podkolorowany akwarelą, naklejony na płótno, datowany i sygnowany; Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, nr inw. CMW 12714/D/110; *Dary i nabytki* 2003, poz. 41.

w Łodzi²⁴. Ze względu na odmienną od prac Wyspiańskiego i Mehoffera stylistykę i tematykę nie mieści się on w ramach podjętych przeze mnie rozważań – wątpliwości wzbudza także jego datowanie; jest to materiał do odrębnych badań.

Bibliografia

- BENDER 2012 – Agnieszka Bender, *Lyoński „Komplet anielski” z „drap d'or”*, [w:] *Ars omnia vincit. Studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej*, red. Agnieszka Bender, Małgorzata Kierczuk-Macieszko, Lublin 2012, s. 435–446.
- Dary i nabytki 2003 – *Dary i nabytki Centralnego Muzeum Włókiennictwa z lat 1992–2002*, red. Norbert Zawisza, Łódź 2003, poz. 41.
- Deutsches Textilmuseum 1983 – *Deutsches Textilmuseum Krefeld*, ed. Andrea Kastens, Braunschweig 1983.
- Geschichte des Hauses [b.r.] – *Geschichte des Hauses der Seidenkultur*, <http://seidenkultur.de/> [dostęp 10.06.2021].
- Józef Mehoffer 1964 – *Józef Mehoffer*, katalog wystawy zbiorowej, opr. Helena Blum, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1964, s. 124–127.
- Kalendarz życia i twórczości 1982 – *Kalendarz życia i twórczości 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898 Stanisława Wyspiańskiego*, opr. Maria Stokowa, Kraków 1982, s. 203–234.
- KRASUCKA 2000 – Beata Krasucka, hasło: *Św. Karol Boromeusz*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. VIII, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2000, s. 859–863.
- MEHOFFER 1975 – Józef Mehoffer, *Dziennik*, opr. Jadwiga Puciata-Pawłowska, Kraków 1975.
- MIŁOBĘDZKI 1980 – Adam Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, cz. 1, s. 391–392; cz. 2, s. 388–389.
- OKULICZ 1999 – Małgorzata Okulicz, *In gloriam et decorem. Dawne szaty liturgiczne z diecezji warmińskiej*, informator o wystawie, Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn 1999.
- PUCIATA-PAWŁOWSKA 1970 – Jadwiga Puciata-Pawłowska, *Józef Mehoffer i Stanisław Wyspiański (Dzieje przyjaźni artystów)*, Toruń 1970, s. 92, 102–103.
- VAN ROOM 2010 – Marike van Room, *Goud, zilver & zijde. Katholiek textiel in Nederland 1830–1965*, Zutphen 2010.
- ŚWIEYKOWSKI 1906 – Emanuel Świeykowski, *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i hafciarstwa objaśniony zabytkami Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1906, s. XI–XII.
- TL 1999 – TL [Tomasz Lewicki], *Młodopolskie ornaty*, „Kolekcjoner”, stały dodatek do „Art & Business”, nr 11 (32), (1999), s. 1–2.
- WALIGÓRA 2000 – Edward Waligóra, *Kalendarium życia i twórczości Józefa Mehoffera*, [w:] *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 67.
- ŻARNOWIECKI 1915 – Longin Żarnowiecki, *Historia tkanin jedwabnych*, Kijów 1915.

²⁴ Leon Wyczółkowski, *Projekt ornatu* (przód i tył), Kraków 1893, przód (118,0 × 87,0 cm), tył (120,0 × 86,3 cm) rysunek węgłem i ołówkiem na kalce, sygnowany czterokrotnie skróconym podpisem artysty; Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, nr. inw. CMW 12804/D/111/1–2; *Dary i nabytki* 2003, poz. 40.

Anna Straszewska

Instytut Sztuki
Polska Akademia Nauk <https://orcid.org/0000-0002-6256-777X>

Ubiór czy kostium? Rola mody w malarstwie i życiu Olgi Boznańskiej

Dress or costume?
The role of fashion in painting and life
of Olga Boznańska

Streszczenie: W malarstwie portretowym Olgi Boznańskiej siłą rzeczy ubiór odgrywa istotną rolę, a na jej obrazach można prześledzić zmiany w modzie, zwłaszcza kobiecej na przestrzeni pięćdziesięciu lat. Nie znaczy to jednak, że artystka była bezstronną dokumentalistką otaczającej rzeczywistości i rejestratorką sposobu ubierania swoich modeli i modelek. Ukształtowana przez środowisko artystyczne w Monachium doskonale znała praktykowane tam metody pracy z kostiumem i zasady malarstwa historycznego dostosowującego kostium do przyjętej stylistyki zainspirowanej twórczością dawnego mistrza. Szybko jednak odrzuciła balast odniesień historycznych nie rezygnując jednak z mniejszych lub większych ingerencji w strój osoby portretowanej w czym utwierdziło ją zetknięcie z twórczością Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera. Analiza jej portretów pozwala prześledzić, w jaki sposób posługiwała się ubiorem dla wydobycia osobowości modela, ale przede wszystkim by uzyskać zamierzone efekty formalne, traktując stroje jako inspirację i pretekst dla studiowania niuansów barwnych. W tym celu często posługiwała się upinanymi i drapowanymi tkaninami, szalami, chustami, czy futrami, za pomocą których nadawała malowanemu ubiorowi charakter efemerycznego kostiumu malarzkiego. Również jej własny coraz bardziej staroświecki ubiór mógł stanowić nie tylko świadectwo pogłębiającej się depresji i problemów finansowych, a raczej służył podkreśleniu poświęcenia sztuce i szczególnego statusu artystyki poprzez wyrzeczenie doczesnego życia i związanej z tym tradycyjnej roli przypisanej kobietom, których status w szczególny sposób determinowały modne stroje i nienaganny wygląd.

Słowa kluczowe: Olga Boznańska, polskie malarki, sztuka polska, ubiór w malarstwie, kostium w sztuce, portrety, sztuka polska

Abstract: In Olga Boznańska's portrait painting, clothes necessarily play an important role, and in her paintings one can trace changes in fashion, especially women's fashion, over the course of fifty years. This does not mean, however, that the artist was an impartial documentalist of the surrounding reality and a recorder of the manner in which her models were dressed. Formed by the artistic milieu in Munich, she knew perfectly well the methods of working with costumes practiced there and the princi-

ples of historical painting adjusting the costume to the adopted style inspired by the works of the former master. However, she quickly rejected the burden of historical references, without giving up, however, minor or major interference with the portrait of the person portrayed, which was confirmed by her contact with the works of James Abbott McNeill Whistler. The analysis of her portraits allows us to trace how she used clothes to reveal the model's personality, but above all, to achieve the intended formal effects, treating the clothes as inspiration and a pretext for studying color nuances. For this purpose, she often used pinned up and draped fabrics, shawls, scarves or furs, with which she gave the painted clothes the character of an ephemeral painting costume. Her own, more and more old-fashioned clothes could not only be a testimony to the deepening depression and financial problems, but rather served to emphasize the artist's dedication to art and the special status of the artist by renouncing temporal life and the traditional role assigned to women, whose status was determined especially by fashionable clothes. and impeccable appearance.

Keywords: Olga Boznanska, polish female painters, dress in painting, costume in art, portraiture, polish art

W malarstwie portretowym ubiór przedstawionej osoby z reguły odgrywa istotną rolę, służąc podkreśleniu urody, a przede wszystkim jako komunikat o jej osobowości i charakterze, upodobaniach, piastowanych funkcjach i godnościach, a także przynależności społecznej, epoce i kręgu kulturowym, z którego model/modelka się wywodzi. Automatycznie traktujemy ten przekaz jako obiektywny i niepodważalny, nie poddajemy w wątpliwość jego wiarygodności, zwłaszcza jeśli malarz był wybitnym artystą i z wielką maestrią odtwarzał formy strojów, strukturę i faktury tkanin. Analizując ubiory na portretach (także fotograficznych), zawsze musimy jednak pamiętać, że niekoniecznie oddają one rzeczywisty sposób ubierania się portretowanego/portretowanej, a on sam może chcieć wzmocnić, a nawet zafałszować komunikat na swój temat. Również artysta często posługuje się ubiorem jako środkiem wpływającym na formę, przekaz i charakter dzieła. Choć malarskie wizerunki przez ostatnie 200 lat stanowiły jedno z podstawowych źródeł informacji dla historyków mody, w badaniach kostiumologicznych odchodzi się od traktowania ich tylko i wyłącznie jako niepodważalnych źródeł historycznych. Zaczęto zwracać uwagę na ubiór osoby portretowanej także jak na integralny komponent dzieła sztuki i element formalnych poszukiwań malarza w zakresie scenerii, ale też harmonii kolorystycznych i faktur. Takie badaczki jak Aileen Ribeiro¹, Marieke de Winkel² czy Emilie Gordenker³ wprowadziły do badań naukowych analizę kostiumologiczną malarstwa w kontekście warsztatu pracy artysty, a nie tylko aktualnej mody, wykazując, że granica między ubiorem a kostiumem w malarstwie portretowym bywa płynna i nie zawsze

1 | RIBEIRO 1999.

2 | de WINKEL 2006.

3 | GORDENKER 2001.

czytelna. Przynajmniej od XVII wieku portreciści chętnie wykorzystywali antykizujące draperie, kostiumy historyczne i orientalne, a także stylizowali ubiory współczesne, by osiągnąć zamierzone efekty formalne i nadać wizerunkowi ponadczasowy charakter oraz określoną wymowę symboliczną⁴.

Badacze od dawna zauważają, że również Olga Boznańska malując portrety, posługiwała się różnego rodzaju rekwizytami i aranżowała stroje modeli i modelek wzorem malarzy akademickich⁵, choć ubiory te zwykle nie są malarską fantazją, gdyż ich łączność z modą epoki, w której płótna zostały namalowane, na ogół (z pewnymi wyjątkami) nie budzi wątpliwości i nawet mimo mgławicowej formy jej dojrzałych dzieł łatwo je zidentyfikować i umiejscowić w czasie. Dlatego warto przyjrzeć się jej twórczości z perspektywy kostiumologicznej, gdyż pozwoli to określić ingerencje i wpływ artystki na stroje portretowanych – w jakim stopniu traktowała ona ubiór w kategoriach rekwizytu służebnego wobec malarstwa i pretekstu do poszukiwań formalnych oraz wykreowania odpowiedniej scenarii współgrającej z kompozycją i założeniami kolorystycznymi, a na ile przedstawiane przez nią ubiory są komunikatem na temat modela/modelki oraz ówczesnej mody odzieżowej. Czy rzeczywiście są to stroje, czy może już kostiumy? Przy czym z pewnością artystka daleka była od podporządkowania obrazu portretowaniu efektownych sukien i nie ceniła tego typu twórczości, na co wskazuje choćby opinia o obrazach Władysława Czachórskiego, z którym zetknęła się w *Monachium: Malował wielkie obrazy, których nigdy nie lubiłam. Intérieury z pięknie ubranymi kobietami, suknie atlasowe* [...]⁶.

Nie należy jednak zapominać, że artystyczną karierę malarka rozpoczynała w momencie, gdy w środowiskach krakowskim i monachijskim, które ją ukształtowały, silne było jeszcze szukanie inspiracji artystycznych w przeszłości, a kostiumy historyczne, ale też ludowe i orientalne, stanowiły wyposażenie niemal każdej pracowni malarskiej i były wykorzystywane przez portrecistów, a na zajęciach z żywego modela ćwiczone studium postaci w draperiach. Wystarczy wspomnieć metody pracy Jana Matejki, który był niekwestionowanym autorytetem w okresie

4 | Za jednego z pierwszych twórców wizerunków kostiumowych uważany jest Rembrandt, posilkujący się starymi, zużytymi ubraniami z XVI w. i egzotycznymi akcesoriami, które służyły mu do stworzenia dystansu czasowego i geograficznego, ale też do eksperymentów z fakturami i barwą. Ubiory swoich modelek modyfikował też van Dyck, choć w stworzonych przez niego kreacjach trudno dziś jednoznacznie wytyczyć granicę między modą a stylizacją. Moda na uważane za ponadczasowe kostiumowe portrety upowszechniła się w końcu wieku XVII i XVIII stulecia, kiedy malarze, chcąc nadać wizerunkom ponadczasowy charakter, szukali historycznych inspiracji i sięgali m.in. po stroje antykizujące i kostiumy à la van Dyck. Portret kostiumowy dużą popularnością cieszył się też w XIX w., zwłaszcza okresie dojrzałego historyzmu – w tego typu wizerunkach specjalizował się m.in. Hans Makart (STRASZEWSKA 2016).

5 | KOPSZAK 2014, s. 40.

6 | JUNIUS 1938, s. 806.

krakowskich studiów Boznańskiej (choć nie uczyła się u niego) i którego poczynania śledzono na bieżąco, stąd też nie było tajemnicą, że również w swoich portretach aranżował quasi-historyczne kostiumy, dopełniające osobowość modeli i modelek. A przecież w latach 1884–1886 Boznańska studiowała na Wydziale Artystycznym Wyższych Kursów dla Kobiet Baranieckiego u jego uczniów – Hipolita Lipińskiego i Antoniego Piotrowskiego. Ten ostatni przejął zresztą od mistrza metody pracy z kostiumami i rekwizytami⁷ i można przyjąć, że zapoznał z nimi również swoje uczennice. Młoda artystka znała więc zapewne jeszcze przed wyjazdem do Monachium praktykę przebierania portretowanych w ubiory znajdujące się na wyposażeniu pracowni malarskich. W późniejszych latach również w jej atelier goście mieli możliwość zobaczyć zgromadzone tam rekwizyty i akcesoria – japońskie wachlarze i parasolki, tkaniny o subtelnych wyrafinowanych barwach, których była wielbicielek⁸, a które pojawiają się na jej płótnach. Bywający tam w okresie międzywojennym Marcin Samlicki wspominał stojącą na podium dla modeli *rozłożystą kanapę, pokrytą mnóstwem starych materyj o barwach niezdecydowanych*⁹. Nie są to wprawdzie *sensu stricto* kostiumy, ale rekwizyty pozwalające na dopełnienie stroju osoby portretowanej i otaczającej scenerii, a przez to zaplanowanie barwnej struktury obrazu, o czym pisała m.in. Anna Sieradzka:

Właściwe malarstwu Boznańskiej operowanie światłem i kolorami i specyficzna faktura jej płócien sprawiają, że przedstawiane przez nią stroje mienią się pastelowymi odcieniami delikatnych tkanin, przeblyskują dyskretnie złotymi haftami czy zdobiacją je biżuterią i emanują kolorystyczną harmonią całości. Subtelność zestawień barwnych, lekkość ubiorów, ich wyrafinowane zdobienie zostały znakomicie uchwycone i oddane. [...] charakterystyczny styl płócien malarki, jej umiejętność plastycznego oddawania bogactwa zjawisk optycznych zaważyły na traktowaniu malowanego stroju jako jeszcze jednego pretekstu wykazania wirtuozerii technicznej i uzyskania artystycznej jednolitości prac portretowych¹⁰.

Zanim jednak artystka osiągnęła ową *artystyczną jednolitość prac*, charakterystyczną dla jej dojrzałej twórczości, w której umiała doskonale wyzyskać dla swych płócien właściwości mody secesyjnej, jej podejście do kostiumu zmieniało się wraz z ewolucją jej sztuki. Jeszcze na obrazach z końca lat 80. i początku 90. XIX wieku, w okresie poszukiwań i krystalizowania indywidualnego stylu,

7 | STRASZEWSKA 2012, s. 235, 279.

8 | ROSTWOROWSKA 2006, s. 25.

9 | SAMLICKI 1925/1926, s. 97.

10 | SIERADZKA 1991, s. 141–142.

stroje traktowane były przez nią w sposób realistyczny i namacalny. Wynikało to z pewnością z wpływu warsztatu pracy malarzy akademickich na twórczość młodej malarki. Precyzyjna technika pozwalała też wydobyć szczegóły ubiorów i charakter ówczesnej mody – mniej zwiewnej, cięższej niż secesyjna. Nie znaczy to jednak, że jest to wierne oddanie sposobu ubierania osoby portretowanej.

Początkowo odwoływała się ona do silnie zakorzenionej w okresie historyzmu zasady dostosowywania przedstawianego na płótnie stroju do przyjętej stylistyki, przestrzeganej zarówno dla scen historycznych, jak i kostiumowego malarstwa portretowego¹¹. We wczesnym okresie twórczości zdarzało się jej sporadycznie dobrać kostiumy adekwatne do epoki, w której tworzył naśladowany przez nią dawny mistrz. Na portrecie z 1888 roku¹² widać modelkę w ubiorze wyraźnie inspirowanym modą XVII-wieczną, do której nawiązuje czarna suknia, biała kokarda pod szyją oraz czarny historyzujący kapelusz w formie niewielkiego stożkowatego cylindra udekorowanego ptasimi skrzydłami. W rzeczywistości jednak zarówno nakrycie głowy, jak i suknia spacerowa z nieco skróconymi rękawami z wysoką główką przynależą do mody współczesnej. Być może Boznańska zmodyfikowała ubiór modelki, znany z o rok wcześniejszego *Studium dziewczyny w kapeluszu z piórkiem*¹³. Choć nie jest to *sensu stricto* kostium historyczny, jakich wiele było w ówczesnych monachijskich pracowniach, mamy tu do czynienia ze świadomą stylizacją bazującą na łatwo dostępnych rekwizytach. Dla artystki strój ten stworzył pretekst do nawiązań formalnych do twórczości Diega Velázquezego, który wywarł niepodważalny wpływ na jej malarstwo i którego obrazy miała szansę po raz pierwszy zobaczyć jeszcze jako nastolatka w Kunsthistorischesmuseum podczas pobytu w Wiedniu w 1881 roku¹⁴. W tym wypadku natomiast bezpośrednią inspirację stanowił najprawdopodobniej *Portret młodzieńca (Portret młodego hiszpańskiego szlachcica)* z około 1629 roku ze Starej Pinakoteki w Monachium, gdzie w ramach nauki kopiowała dzieła dawnych mistrzów. Powtórzyła za Valázquezem nie tylko umieszczenie czarnej sylwety na ceglasczerwonym tle, ale również obrysowanie wyraźnym ciemnym konturem białego kołnierza. Podobnie wyeksponowana została też dłoń w rękawiczce z brązowej skórki. Najistotniejsze było zatem w tym wypadku rozłożenie akcentów barwnych, a nie sama forma ubioru. Jest to odosobniona w twórczości Boznańskiej tak czytelna inspiracja kostiumem XVII-wiecznym. Zapowiada jednak charakterystyczną dla niej praktykę modyfikowania ubioru za pomocą drobnych

11 | STRASZEWSKA 2016, s. 219–250.

12 | *Portret kobiety*, 1888, Lwowska Galeria Obrazów.

13 | Muzeum Narodowe w Warszawie.

14 | BOBROWSKA 2014, s. 63.

dotatków, dzięki którym osiągała zamierzony efekt. Później, gdy nauczyła się właściwie rozgrywać kolorystykę obrazu, odrzuciła niepotrzebny już balast historycznych odniesień. W kolejnym, znacznie swobodniejszym nawiązaniu do *Portretu młodzieńca*, jakim jest *Portret Franciszka Siedleckiego* z 1896 roku¹⁵, portretowany został przedstawiony we współczesnym, niebudzącym skojarzeń z modą dawną ubiorze. Jego kolor pozwalał jednak na nawiązania do techniki i kolorystyki obrazów Velázquez. Analogicznie postąpiła, malując *Portret dentysty, doktora Woszyckiego* w tym samym 1896 roku, gdzie pod względem pozy i kolorystyki, a także sposobu pokierowania światłem odwołała się do słynnego *Portretu pana Bertin* pędzla Jean-Auguste-Dominique'a Ingres'a z 1832 roku, pozostawiła jednak współczesny ubiór. W tym wypadku jednak mimo upływu 60 lat stroje obu portretowanych niewiele się od siebie różnią, z wyjątkiem okrycia wierzchniego: Bertin ma na sobie frak, a Woszycki – surdut.

Współczesny strój modelki Boznańska wykorzystała także, malując w 1896 roku portret nieznannej starszej damy (ilustr. 1)¹⁶. Portretowana została ukazana w białej wełnianej wizytowej sukni charakterystycznej dla mody połowy lat 90. XIX wieku, w której dominują bufiaste rękawy. I tym razem barwa wydaje się nie być przypadkowa. Biel sukni zestawiona z czerwienią draperii tła, a także poza portretowanej o surowej, zasadniczej twarzy jest czytelnym nawiązaniem do *Portretu papieża Innocentego X* Velázquez (około 1650 roku). Powstaje pytanie, czy artystka zasugerowała swojej modelce kolorystykę ubioru, czy też jej pojawienie się w pracowni w białej sukni nasunęło Boznańskiej skojarzenie z papieskim majestatem. Żadnej opcji nie możemy wykluczyć. Sama Boznańska wspominała Samlickiemu, że dobierała i modyfikowała ubiory portretowanych:

Czasem zdarza się, że w ciągu malowania spostrzegam niedostateczność wyzykania harmonii i konieczność zmiany, jak np. w tym portrecie Miss Thomasson. Pamiętajcie panowie, iż malowałam ją w szarym płaszczu, co nie dawało mi



1. | Olga Boznańska, *Portret kobiety*, 1896, olej, płótno, 120 × 90 cm, kolekcja prywatna (za: KRÓL 2002, s. 62).

15 | Kolekcja Krzysztofa Musiała.

16 | Kolekcja prywatna (reprodukowany: KRÓL 2005, s. 62).

zadowolenia. Zmieniłam, i o ile lepiej w tej białej sukni w wielką czarną kratę wychodzi ta lwia głowa o białej czuprynie włosów¹⁷.

Swoistym świadectwem takiej praktyki w środowisku artystycznym, w którym obracała się Boznańska, może być portret namalowany także w 1896 roku przez zaprzyjaźnionego z nią Paula Nauena, który przedstawia Gerdę Carré – malarzkę i przez pewien czas sąsiadkę Olgi (ilustr. 2)¹⁸. Nauen pod względem kolorystyki i pozy nawiązał do powstającego równolegle obrazu Boznańskiej. Nie można wykluczyć, że oboje pracowali nad portretami w tym samym czasie i konsultowali się nawzajem, zwłaszcza że dokonali analogicznych modyfikacji względem pierwowzoru i przedstawili swoje modelki w podobnych pozach (obie trzymają w ręku wachlarze – nieznajoma sportretowana przez Boznańską gestem władczym, Gerda Carré – z kobiecym wdziękiem). Co więcej bohaterka obrazu Nauena najprawdopodobniej ukazana została w należącej do Olgi kremowo-białej sukni balowej z krótkimi bufkami i koronkową falbaną przy dekolcie, o staniku zachodzącym szpicem na spódnicę, która obecnie przechowywana jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (ilustr. 3)¹⁹. Widoczna jest ona na fotografii Boznańskiej wykonanej w monachijskim Atelier Therese (berta została podpięta na ramionach i brakuje aksamitnej róży przy zapięciu, ilustr. 4). Skoro Boznańska wypożyczyła swoją suknię zaprzyjaźnionemu artyście i oboje w tym samym czasie tworzyli podobne kompozycje, możemy przyjąć, że przedyskutowali i starannie zaplanowali założenia



2. | Paul Nauen, *Portret Gerdy Carré*, 1896, olej, płótno, 112 x 84,6 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, Monachium.

17 | SAMLICKI 1925/1926, s. 112.

18 | Nowa Pinakoteka w Monachium; KLAPUTH 2015, s. 9.

19 | *Modna pani u wód* 2010, s. 30, nr kat. 5.



3. Suknia balowa Olgi Boznańskiej, Monachium (?), ok. 1895, gaza wzorzysta, płótno lniane, jedwabny adamaszek, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.



4. Olga Boznańska w sukni balowej, fot. Atelier Therese, Monachium, ok. 1895 (za: Olga Boznańska 1949, il. po s. 6).

barwne swoich obrazów i dobrali stosowne ubiory, nadając im poniekąd status kostiumów malarskich.

Dla Boznańskiej kolorystyka stroju była istotniejsza od jego formy; artystka, odwołując się do dawnych mistrzów, nie zadowalała się powierzchownymi kostiumowymi nawiązaniem. Starła się wniknąć w istotę malarskich rozwiązań. Choć badacze w jej licznych dziecięcych portretach wskazują na odniesienia do wizerunków infantki Małgorzaty Velázquez, artystka nigdy nie interesowała się jej sukniami i nie próbowała odtwarzać ich rozbuchanej formy, którą chętnie naśladowali wówczas inni twórcy monachijscy (i nie tylko monachijscy)²⁰. Wypracowany przez nią stosunek do ubioru portretowanych miał jednak pośrednie korzenie

²⁰ Portrety dzieci w kostiumach inspirowanych strojami infantki Małgorzaty malowali m.in. Franz Lenbach (portret córki artysty Marion z około 1895 z kolekcji Charles und Emma Frye Art Museum w Seattle), Friedrich August Kaulbach (*Zabawka [Doris]* z 1899 z Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie we Frankfurcie n. Menem), a także John Everett Millais (*A Souvenir of Velazquez* z 1868 z Royal Academy of Arts w Londynie).

w twórczości Velázquez, choć został przefiltrowany przez spojrzenie kolejnego ważnego dla rozwoju jej sztuki malarza, jakim był James Abbott McNeill Whistler, z którym dzieliła fascynację twórczością hiszpańskiego mistrza. Z jego najważniejszymi pracami miała możliwość zapoznać się na międzynarodowych wystawach w Monachium w roku 1888 i 1892 roku. W 1888 roku widziała tam m.in. *Aranżację w szarości i czerni, nr 1: portret matki artysty* (1871) oraz *Harmonię w szarości i zieleni: Miss Cicely Alexander* (1871–1874)²¹. Ten ostatni wizerunek Whistler namalował pod wpływem portretów infantki Małgorzaty. Zaprojektował jednak dla swojej modelki współczesną sukienkę, gdyż – jak sam słusznie twierdził – taka była praktyka Velázquez, którego umiejętność wyzyskiwania niuansów barwnych kosztownych strojów rozumiała także Boznańska. Whistler starannie dobrał gatunek i kolor batysty, którego prześwitujące warstwy dawały odpowiednie efekty mienienia się i przenikania barw, ale nie nadał strojowi historycznej formy²². Do krótkiej krynolinki dodał jedynie charakterystyczne rozety i kokardy, stanowiące odniesienie do ubioru infantki.

Nie wiadomo, czy Boznańska wiedziała, że amerykański malarz projektował stroje dla swoich modelek, musiała jednak zdawać sobie sprawę, że dobór barw nie był na jego obrazach przypadkowy. Sama też próbowała wykorzystać takie metody pracy w powstających pod jego wpływem obrazach. Namalowana przez nią już w 1889 roku *Zadumana dziewczynka* (ilustr. 5)²³ zainspirowana została widzianymi właśnie wizerunkami matki Whistlera (ujęcie siedzącej modelki z boku) i panny Cicely Alexander. Kolorystyka utrzymana w tonacji pudrowego różu przywodzi natomiast na myśl *Symfonię w kolorze cielistym i różu: portret pani Frances Leyland* (1872–1873), którą artysta sportretował w zaaranżowanym przez siebie wnętrzu we własnym domu przy Lindsey Row 2 w Chelsea w Londynie, a także zaprojektował dla niej suknię, choć sama portretowana chciała wystąpić



5. | Olga Boznańska, *Zadumana dziewczynka*, 1889, olej, płótno, 85 x 65,8 cm, kolekcja prywatna, fot. z archiwum DA AGRA-ART.

21 | BOBROWSKA 2014, s. 75.

22 | MACDONALD 2003, s. 71.

23 | Własność prywatna.



6. | Olga Boznańska, *W oranżerii*, 1891, olej, płótno, 235 x 180 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Pracownia Fotograficzna MNW.



7. | Olga Boznańska, *Dziewczyna z koszem jarzyn w ogrodzie*, 1890, olej, płótno, 125 x 85 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Pracownia Fotograficzna MNW.

w innym stroju²⁴. Kiedy przyjrzymy się uważnie sukience, w jaką ubrana jest dziewczynka ukazana przez Boznańską, widzimy, że odbiega ona od ówczesnej mody, zgodnie z którą staniki z wąskimi rękawami winny być ciasno dopasowane do sylwetki. Tutaj stanik został udrapowany z jednego kawałka tkaniny, tworząc kimonowe rękawy modne dopiero 30 lat później. Najprawdopodobniej artystka zaimprovizowała strój dziewczynki, drapując wokół jej ciała lekką bladuróżową tkaninę, podpiętą w talii bukietem kwiatów, nawiązującym do rozety w stroju panny Alexander. Wokół oparcia krzesła upięta została też jedwabna różowa tkanina o kwiatowym wzorze, co pozwoliło uzyskać na obrazie harmonijną kompozycję opartą na odcieniach różu. Pod koniec życia Boznańska o zasadach doboru kostiumu opowiadała Samlickiemu:

24 | MACDONALD 2003, s. 95.

Podobnie z kolorem: niczego nie zmyślam, tylko śledzę wiernie mozaikę barwną, z jakiej składa się każda powierzchnia. Zabierając się do portretu artysta winien sobie zdać sprawę z założenia barwnego modelu, tak go ubrać, dać mu odpowiednie tło i oświetlenie – by wszystko razem stanowiło pewną harmonię²⁵.

Wypowiedź ta stanowi klucz do założeń, jakie towarzyszyły artystce w pracy nad portretem, namacalny dowód, że pozostawiała ona sobie decyzję dotyczącą stroju osoby portretowanej i nie zadowalała się rejestracją tego, w czym portretowane osoby zjawiały się u niej w pracowni. Zetknięcie z dziełami Whistlera zapewne utwierdziło ją w przekonaniu o integralnej roli ubioru w budowaniu barwnych założeń obrazu.

Na początku lat 90. Boznańska nie zrezygnowała jednak jeszcze całkowicie z odniesień historycznych. W dalszym ciągu zdarzało jej się dyskretnie wprowadzać kostiumy stylizowane na dawne. Kolejnym przykładem, którego historyzującego charakteru do tej pory nie dostrzegali badacze, jest ubiór bohaterki jednego z bardziej znanych wczesnych obrazów artystki – wielkoformatowego płótna *W oranżerii* (1890), które jest interpretowane jako *metafora domu rodzinnego, z którego za wszelką cenę [...] chciała się wyrwać*²⁶ (ilustr. 6). Jasna pastelowa kolorystyka i dekoracyjnie ułożone kwiaty przywodzą na myśl malarstwo rokokowe, ale też słynną *Altanę* Gierymskiego, w której charakter rozświetlonej słońcem *fête galante* wzmacniały zastosowane przez artystę *quasi* XVIII-wieczne stroje. Boznańska w przeciwieństwie do Gierymskiego, a podobnie jak w nawiązaniach do Velázquez, jedynie zamarkowała ubiór historyczny przez charakterystyczne dodatki. Trzymająca kosz z kwiatami bohaterka w pozie bliskiej młodemu dziewczętom z płócien Greuza (pokazana z większego oddalenia) ma na sobie wprawdzie współczesną prostą suknię charakterystyczną dla mody około 1890 roku, ale biała chusta skrzyżowana na piersiach w bardzo czytelny sposób naśladuje modną w końcu XVIII wieku *fichu*, zwłaszcza że została zestawiona z pasterskim kapeluszem z szerokim rondem przypominającym rokokową *bergère*. Ta sama dziewczyna w tej samej sukni (a w zasadzie czarnej spódnicy i kraciastym staniku), ale już bez historyzujących dodatków została przedstawiona również w nowoczesnej plenerowej scenie *Dziewczyna z koszem jarzyn w ogrodzie* (1891) (ilustr. 7)²⁷ – pozując do *Oranżerii*, modelka musiała rozpiąć i podwinąć kołnierzyk stójkę, by zasugerować rokokowy dekolt pod chustką. Dla XIX-wiecznego odbiorcy wystarczyły takie dyskretnie zabiegi, by zatrzeć modny charakter stroju.

25 | SAMLICKI 1925/1926, s. 112.

26 | KRÓL 2005, s. 36.

27 | Muzeum Narodowe w Warszawie.

(Ten sposób postępowania nieodparcie kojarzy się z praktyką znaną z pracowni Matejki, który dysponując ograniczonym budżetem na kostiumy historyczne, do perfekcji opanował ich kompilowanie z rekwizytów dostępnych pod ręką²⁸). Widz, patrząc na obraz Boznańskiej, mimo czytelnych nawiązań nie zatapia się jednak w atmosferze radosnej zmysłowości charakterystycznej dla rokokowej *fete galante* – emanuje z niego niepokój, który Piotr Kopszak interpretuje w kontekście tomu wierszy Maeterlincka, dla którego cieplarnia była *metaforą duszy, w której rozkwitają kwiaty niezwykłych uczuć i budzą się pragnienia*²⁹. „Osiemnastowieczny” strój modelki nie jest też swobodnym rokokowym negliżem odsłaniającym kuszaco ramiona i piersi, tylko szczelnym pancerzem broniącym dostępu do ciała młodej modelki. Wychowana w dusznej mieszczańskiej atmosferze drugiej połowy XIX wieku malarka nie chciała, czy też nie umiała, pokazać nieskrępowanej cielesności – strój z ciasno otaczającą piersi i dekolt chustą posłużył jej raczej do stłumienia zmysłowości, a nie jej wyeksponowania.

Obraz *W oranżerii* ze względu na czas powstania i rozmiary zestawiany jest na ogół z powstałą w tym samym czasie wielkoformatową sceną rodzajową *W Wielki Piątek* (1890)³⁰ – jedynym z nielicznych obrazów Boznańskiej, w którym posłużyła się ona kompletnym kostiumem. Prawdopodobnie jest to brązowy habit ze szkaplerzem i białym welonem zakonu klarysek (brakuje sznura do przepasywania). Zgodnie z interpretacją Anny Król obraz ten symbolizuje artystkę oddającą się procesowi tworzenia³¹. Zważywszy, że biały welon przynależy do habitu nowicjuszki, te dwa obrazy mogą pokazywać wahanie stojącej na rozdrożu młodej artystki przed decyzją wyboru między światem zmysłowych pragnień, które panna z dobrego domu mogła wówczas zaspokoić jedynie poprzez małżeństwo, a całkowitym poświęceniem sztuce, która tak jak powołanie zakonne wiąże się jednak z wyrzeczeniem życia przypisanego większości ówczesnych kobiet. Artystka nie widziała możliwości pogodzenia tych dwóch ról, decydując się ostatecznie na odrzucenie doczesnych i cielesnych pragnień. Są to jedne z nielicznych obrazów Boznańskiej, gdzie forma kostiumu odgrywa rolę w dopełnieniu treści dzieła, a nie tylko jego warstwy malarskiej i założeń barwnych.

Naśladowany i podziwiany przez Boznańską James Whistler odegrał też istotną rolę w przeszczepieniu zasady jedności kostiumu i przyjętej stylistyki do scen inspirowanych sztuką japońską. Po zakończeniu 200-letniej izolacji Japonii w 1853 roku, kiedy do Europy zaczęły trafiać tamtejsze towary, jako jeden z pierwszych malarzy

28 | STRASZEWSKA 2012, s. 179–183.

29 | KOPSZAK 2006, s. 22.

30 | Kościół archiprezbiterialny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie.

31 | KRÓL 2005, s. 36.

posługiwał się japońskimi rekwizytami, w tym strojami, równocześnie stopniowo adaptując także środki formalne charakterystyczne dla sztuki japońskiej³². Ani on, ani inni artyści posługujący się egzotycznymi strojami nie znali jednak reguł, jakim podporządkowana była moda w Kraju Kwitnącej Wiśni – były one całkowicie nieczytelne dla europejskich odbiorców (np. zasady rządzące doбором kolorów poszczególnych warstw ubioru stosownie do pory roku, symbolika związana z dekoracją, krojem i sposobem wiązania sznurów *himo* i pasa *obi*³³). Dla zachodniego malarza dekoracyjne kimona stanowiły nieodłączny komponent estetyki odmiennej od reguł rządzących sztuką europejską. Whistler kolekcjonował kimona, grafiki i przedmioty dalekowschodniego rzemiosła artystycznego, które przedstawiał (w sposób niezbyt kanoniczny) na swoich obrazach, równocześnie nawiązując do kompozycji malarstwa japońskiego, m.in. w sposobie ujęcia przestrzeni (do najważniejszych tego typu dzieł zaliczana jest *Księżniczka z Krainy Porcelany*, około 1863–1865)³⁴.

Na wspomnianej wystawie międzynarodowej w roku 1888 Boznańska zetknęła się również z japonizującymi pracami Whistlera i innych malarzy, a także sztuką japońską³⁵, co stało się dla niej kolejnym impulsem do samodzielnych poszukiwań formalnych. Dzięki temu zaliczana jest do prekursorów japonizmu w sztuce polskiej, ale także do grona pierwszych kobiet artystek, które szukały inspiracji w dziełach japońskich mistrzów³⁶. Zrodzona wówczas fascynacja odległą kulturą dała jej także impuls do zgromadzenia niewielkiego zbioru orientalnych rekwizytów, grafik oraz przedmiotów rzemiosła artystycznego (parasolek, wachlarzy, drzeworytów), które można było niedrogo nabyć u monachijskich kunsthandlery i które pojawiają się także na jej płótnach³⁷. Gdy malowała w 1889 roku *Japonkę*, skupiła się jednak nie na kostiumie, a na rozegraniu powierzchni obrazu w różnych tonacjach bieli przełamanej przez tony różowo-beżowe i szare – zaimprovizowane białe kimono zlewa się częściowo z tłem (ilustr. 8)³⁸. Taka jednorodność kolorystyczna pozwoliła uzyskać duże puste płaszczyzny, bliskie estetyce japońskiego drzeworytu *ukiyo-e*. Mamy tutaj zatem do czynienia z zasadą stosowania środków malarskich i stylistyki adekwatnej do wykorzystanego kostiumu. Sam ubiór modelki nie wydaje się być jednak oryginalnym strojem japońskim. Nie jest to z pewnością charakterystyczne tradycyjnie białe ślubne kimono

32 | KOSSOWSKI 2006, s. 30.

33 | ZABOROWSKA 2003, s. 71–89.

34 | MACDONALD 2003, s. 58–67.

35 | KOPSZAK 2014, s. 42.

36 | LECA 2020, s. 255.

37 | KRÓL 2006, s. 41.

38 | Zob. *Olga Boznańska* 2015, s. 137, nr kat. 38.

shiomuku haftowane białą jedwabną nicią lub uszyte z wzorzystego adamaszku, tylko stylizacja, najprawdopodobniej uzyskana z udrapowanego gładkiego matowego prześcieradła czy szerokiej tkaniny, będących od dawna stałym wyposażeniem każdej akademii, gdzie studenci musieli opanować studium draperii. Jedy- nym oryginalnym orientalnym akcentem na obrazie Boznańskiej jest wybijający się z białego tła malowany wachlarz *uchiwa* – zestawienie, jakie artystka mogła podpatrzeć na obrazie Whistlera *Symfonia w bieli, nr 2* z 1864 roku³⁹. Orientalizu- jący ubiór stał się tu znowu tylko pretekstem do poszukiwań w warstwie malar- skiej. Podobnie zaaranżowany drapowany biały strój widoczny jest też na *Portrecie młodej kobiety z czerwoną parasolką* (1888)⁴⁰. Gdyby artystka chciała, z pewno- cią bez trudu mogłaby w Monachium pozyskać odpowiedni kostium, czy to ory- ginalny, czy też wzorowany na stroju wschodnim. Efektowna forma rekwizytu była dla niej jednak w tym wypadku drugorzędna. Wiadomo natomiast, że sama przebierała się i brała udział w maskaradach⁴¹. Na zachowanej fotografii z okresu monachijskiego określanej długo jako „Boznańska w stroju japońskim” została uwieczniona z japońską parasolką zestawioną z ubiorem chińskim⁴², a dokład- niej – haftowanym nieformalnym kaftanem kobiet mandżurskich *qipao* najpraw- dopodobniej zdobionym motywami peoni oraz motyli i wykończonym charak- terystycznym ukośnym zapięciem przy szyi⁴³. Nie wykorzystała go jednak nigdy w pracy malarskiej. Należy tutaj zaznaczyć, że w okresie mody na japońszczyznę mieszanie różnych rekwizytów dalekowschodnich nie było odosobnione⁴⁴, a ta- kie eklektyczne zestawienia pojawiały się także w malarstwie⁴⁵.

39 | *Manggha Boznańskiej* 2006, s. 52.

40 | Kolekcja prywatna.

41 | Jak wspominał Boznańską Bogdan Jaxa-Ronikier: *Monachium wówczas było znane ze swego karnawału, który w niczym nie ustępował sławnemu karnawałowi nicejskiemu, jego balom, maskaradom, walcem kwiatowym na ulicach i wszelkim towarzyskim szaleństwom. Wtedy pamiętam, że zaintrygowała nas kształtna i ruchliwa maseczka, rozbawiona i roześmiana, udająca Niemkę pod maską, żeby nas lepiej zwiścić* (cyt. za: ROSTWOROWSKA 2003).

42 | *Manggha Boznańskiej* 2006, s. 147.

43 | DUSENBURY/BIER 2004, s. 125. Najbardziej zbliżony pozbawiony lamówek, haftowany, niefor- malny kobiecy kaftan *pao* z lat 80. XIX w. (późny okres dynastii Qing) znajduje się w zbiorach Museum of Fine Arts w Bostonie (nr inw. 02.58).

44 | STRASZEWSKA 2012, s. 166–169.

45 | Hans Makart malując w 1875 *Japonkę* (Landesmuseum, Linz), przedstawił ją najprawdopodob- niej w haftowanym chińskim kaftanie, przepasanym japońskim pasem *obi*. W tle umieścił parasol z piór pochodzący z Azji Południowo-Wschodniej (za pomoc w rozpoznaniu akce- soriów na obrazie dziękuję Aleksandrze Kajdańskiej i Edwardowi Kajdańskiemu). Także Whistler, malując w 1864 roku *Purpurę i róż: Lange Leizen z sześcioma znakami*, aby uzy- skać egzotyczną aurę, wymieszał rekwizyty, zestawiając chiński kaftan i porcelanę z japoń- skim kimonem i wyrobami z laki (MACDONALD 2003, s. 58). Podobnie Leon Wyczółkowski na obrazie *Japonka* z 1897 (Muzeum Narodowe w Krakowie) wykorzystał czerwoną chińską dworską smoczą szatę (WASILEWSKA-DOBKOWSKA 2004, s. 64–65).

Boznańska oryginalne kimona przedstawiła prawdopodobnie dopiero na powstałym już w okresie paryskim obrazie *Marzenie* z 1902 roku⁴⁶ i na *Portrecie kobiety w niebieskiej sukni* z około 1918 roku⁴⁷. Nie są to jednak portrety kostiumowe, jakie tworzyło wielu malarzy akademickich w drugiej połowie XIX wieku, gdzie osoba portretowana przywdziewała kostium wraz ze stosownymi akcesoriami, wcielając się w odpowiednią rolę. Tutaj orientalny ubiór jest dla artystki pretekstem do rozegrania warstwy formalnej i kolorystycznej obrazu. Modelki nikogo nie udają. Można przyjąć, że artystka zmodyfikowała ubiór portretowanych, a kimona pozwoliły jej m.in. wprowadzić lubiane przez nią szmaragdowozielone i turkusowe tony, którymi w dojrzałym okresie przełamywała często dominantę szarości na swoich obrazach.

Z czasem Boznańska wyeliminowała ze swego malarstwa historyczne i egzotyczne kostiumowe odniesienia, a sama forma stroju była dla niej mniej istotna od jego kolorystyki, która stanowiła punkt wyjścia do rozgrywania niuansów barwnych. Przyjmuje się, że około 1890 roku artystka zrywa z założeniami charakterystycznymi dla sztuki monachijskiej i opiera swoje malarstwo na kolorze, który *ceni u dawnych mistrzów*, ale który także *interesuje ją u impresjonistów*⁴⁸ (wśród inspirujących ją malarzy wymieniani są m.in. Wilhelm Leibl i Eduard Manet⁴⁹). Pokrewne ich twórczości były jednak tylko niektóre stosowane przez nią środki formalne, jak budowa obrazu w oparciu o plamę barwną, a nie rysunek. W jej malarstwie nie wyczuwa się fascynacji nowoczesnością i traktowania mody jako charakterystycznego znaku czasu, jak to miało miejsce u impresjonistów⁵⁰.

Najbliższy twórczości impresjonistów, a zwłaszcza obrazom Eduarda Maneta pod względem formy malarskiej (studium światła słonecznego, intensywny koloryt, rezygnacja z perspektywy geometrycznej i operowanie płaską plamą barwną), ale też ukazania współczesnego stroju wydaje się intrygujący *Portret młodej kobiety z japońską parasolką* z 1892 roku⁵¹, uważany długo za autoportret Boznańskiej⁵². Jaskrawoczerwona suknia modelki stanowi wyraźną dominantę kolorystyczną, o tyle jednak niepokojącą, że kolor ten wówczas wywoływał dwuznaczne asocjacje – już autorzy katalogu wystawy *Manggha Boznańskiej* odrzucili tezę

46 | Kolekcja Jarosława i Hanny Przyborowskich.

47 | Fundacja Kościuszkowska, Nowy Jork.

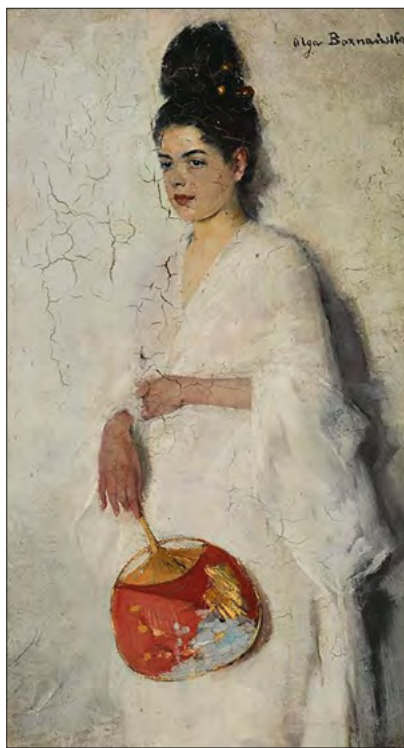
48 | OKOŃSKA 1976, s. 177.

49 | KRÓL 2002, s. 15–16.

50 | *Impressionism* 2012.

51 | Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

52 | Wydaje się, że szczegółem wyglądu sportretowanej kobiety, który raczej wyklucza możliwość, by był to autoportret Boznańskiej, jest fryzura. Malarka nigdy nie nosiła grzywki – modnej w latach 80. i jeszcze niekiedy na początku lat 90. XIX w.



8. | Olga Boznańska, *Japonka*, 1889, olej, deska dębowa, 37 x 21 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Pracownia Fotograficzna MNW.



9. | Olga Boznańska, *Ze spaceru (Dama w białej sukni)*, 1889, olej, płótno, 161,5 x 100 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.

o autoportrecie, słusznie zauważając, że skromna panna z mieszczańskiej krakowskiej rodziny nie nosiłaby w tym czasie sukni o tak wyzywającej barwie⁵³. Od czasu upowszechnienia się w latach 60. XIX wieku tanich barwników syntetycznych kolor ten zaczął być uważany za wulgarny i kojarzony z prostytutką⁵⁴. Także długość spódnicy do kostek może budzić pewne wątpliwości co do pozycji społecznej bohaterki obrazu. Artystka nie nadała pracy jednak tytułu sugerującego interpretację, a więc nie możemy mieć pewności, że przedstawiona kobieta jest inkarnacją Manetowskiej *Nany*. Być może czerwony strój jest tylko mocnym akcentem kolorystycznym, decydującym o warstwie formalnej, a nie treści obrazu, zwłaszcza że artystka z reguły w ten sposób traktowała ubiór. Powaga i smutek bohaterki stoją jednak w sprzeczności z pogodną aurą, którą tworzy intensywne światło słoneczne wpadające przez otwarte okno pracowni, ale też nie ma w nich nic dwuznacznego.

53 | *Manggha Boznańskiej* 2006, s. 50.

54 | *LECA* 2020, s. 255.

Z przedstawieniem ubiorów współczesnych mamy do czynienia na większości portretów autorstwa Boznańskiej. Pozwalają one zaobserwować przemiany w modzie, zwłaszcza kobiecej, na przestrzeni ponad 50 lat. Z pierwszej połowy lat 90. XIX wieku pochodzi kilka wizerunków, w których malarka przedstawiła w realistyczny sposób stroje kobiece na różne okazje. Sposób ich dobierania i odtwarzania na płótnie jeszcze wyraźnie wskazuje na wpływ Jamesa Whistlera. Dominują raczej skromniejsze suknie spacerowe, przedpołudniowe i wizytowe. Pozbawione nadmiernej efektowności, nigdy nie przytłaczają całości kompozycji. Wyjątkowym i odosobnionym w polskim malarstwie tego okresu przedstawieniem ubioru jest zwłaszcza całopostaciowy portret siostry artystki – Izy Boznańskiej, w stroju do konnej jazdy z 1891 roku⁵⁵. Szykowna, funkcjonalna amazonka z czarnego sukna składa się z dopasowanego żakietu eksponującego ściśniętą gorsetem talię oraz spódnicy do jazdy w kobiecym siodle, z charakterystycznym wydłużeniem z prawej strony, po zejściu z konia podpinanym na haftkę lub zatrask na biodrze tak, aby uzyskać jednakową długość na całym obwodzie. W ręku Iza Boznańska trzyma czapkę dżokejkę, która w tym czasie zaczęła stanowić alternatywę dla cylindra z woalem⁵⁶. Format obrazu, a także temat i kostium stanowią najprawdopodobniej nawiązanie do amazonki przedstawionej przez Whistlera na obrazie *Aranżacja w czerni, nr 8: Portret pani Cassatt* (1883–1885), której czarny strój do konnej jazdy był pretekstem do stworzenia kompozycji opartej o niuanse czerni. Również u Boznańskiej decyduje on o przyjętej paletce barwnej.

Na kilka lat wcześniejszym obrazie *Ze spaceru (Dama w białej sukni)* z 1889 roku (ilustr. 9)⁵⁷ Boznańska przedstawiła z kolei modelkę w lekkiej białej sukni spacerowej typowej dla młodej dziewczyny. Stanowiła ona tym razem pretekst do rozegrania obrazu w tonacjach bieli i szarości, także nawiązujących do symfonii barwnych Whistlera. Dopasowany stanik z nieco skróconymi wąskimi rękawami, kołnierzykiem stójką, niewielką baskinką z tyłu i koronkowym żabotem jest charakterystyczny dla całej mody lat 80. Za to prosta spódnica zebrana z tyłu w fałdy obrazuje moment ostatecznego wyjścia z mody tiurniur i obfitych draperii. Stosunkowo skromna forma i brak dekoracji pozwalają malarce skoncentrować się na niuansach barwnych, jakie tworzy gra światła na powierzchni gładkiego muslinu. Od białej sukni mocno odcina się czarny parasol od deszczu leżący na kolanach modelki, na którym rozsypane zostały margerytki. Nie jest on dopełnieniem lekkiej letniej sukni, do której bardziej pasowałaby koronkowa parasolka przeciwsłoneczna.

55 | Muzeum Narodowe w Kielcach.

56 | MOŹDŻYŃSKA-NAWOTKA/POLAŃSKA 2003, s. 28, 31.

57 | Muzeum Narodowe w Krakowie.

Mamy więc znowu do czynienia z akcentem kolorystycznym świadomie wprowadzonym przez malarzkę wbrew zasadom elegancji.

Z tego samego mniej więcej czasu pochodzi też portret młodej kobiety zaginiony w czasie II wojny światowej z Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy (ilustr. 10). Kompozycja i powtórzenie motywu margerytek w postaci bukietu przypiętego do stanika sukni mogą wskazywać, że oba obrazy stanowiły parę⁵⁸. Stąd można przypuszczać, że kolorystyka tego obrazu również była inspirowana twórczością Whistlera. Kompozycji utrzymanej w białej tonacji został przeciwstawiony obraz utrzymany zapewne w gamach czerni i szarości. Tym razem portretowana przedstawiona została w ciemnej sukni wizytowej z trójkątnym wycięciem przy szyi i być może jeszcze niewielkim usztywnieniem z tyłu spódnicy. Dość sztywny ubiór nadaje przedstawionej kobiecie rzeźbiarską formę i nie stapia się jeszcze z tłem. Można przypuszczać, że artystka w obu przypadkach miała wpływ na ubiór modelek, tak jak czynił to często Whistler⁵⁹. U amerykańskiego malarza taką parą, gdzie jasny strój został przeciwstawiony ciemnemu, są portrety wspomnianej już Frances Leyland z 1871–1874 roku i jej męża Fredericka R. Leylanda z 1870–1873 roku.

Boznańska przez całe życie chętnie portretowała kobiety w białych lub czarnych, a także szarych sukniach. Choć oczywiście zdarzają się też na jej obrazach kobiece stroje w innych barwach, nawet jaskrawych. Moda męska była bardziej zgodna z upodobaniami kolorystycznymi artystki – od połowy XIX wieku zdecydowanie przeważały ubiory ciemne, zwykle czarne lub szare, uzupełnione jedynie białą koszulą, ewentualnie kolorowym, choć na ogół też stonowanym krawatem. Choć i w tym wypadku na jednym z obrazów Boznańskiej widzimy ciekawy wyjątek – *Portret malarza Dąbrowskiego* z około



10. Olga Boznańska, *Portret kobiety*, ok. 1889, olej, płótno, 150 × 90 cm, zaginiony (za: Katalog ilustrowany 1929, il. 29).

58 | Obrazy mają podobne wymiary: *Ze spaceru* – 161,5 × 100 cm, zaginiony *Portret młodej kobiety* – 150 × 90 cm.

59 | GALASSI 2003, s. 95.

1898 roku, określane również jako *Portret mężczyzny w różowej koszuli*⁶⁰. Jest to bardzo rzadki malarski przykład świadczący o wejściu w modę w latach 90. XIX wieku w nieformalnych codziennych ubiorach męskich kolorowych koszul (z dopinanym białym kołnierzykiem i ewentualnie – często również doczepianymi – białymi mankietami, jak w stroju Dąbrowskiego)⁶¹. Na obrazie róż koszuli pozwolił przełamać szare tony. Z kolei na *Portrecie Edwarda Franchettiego*⁶² trudnym do datowania – także ze względu na niewielkie zmiany w modzie męskiej – szarość garnituru została przełamana dzięki różowej róży w butonierce oraz delikatnym szmaragdowym punktom, które artystka wprowadziła, malując kamienie zdobiące sygnet i szpilkę od plastronu (ponieważ akcenty w tym kolorze bardzo często pojawiają się na jej obrazach, możemy przypuszczać, że stanowią one ingerencję artystki w ubiór modela).

W połowie lat 90. XIX wieku kształty i formy na obrazach Boznańskiej zysują tracić swą wyrazistość. Ubiory portretowanych rysowane do tej pory zdecydowaną linią i mocną plamą z wiernym zaznaczeniem drobnych szczegółów roztopiają się w materii malarskiej i rozpadają na szereg wibrujących plam, zlewając się często ze zharmonizowanym kolorystycznie tłem. Na *Portrecie kobiety w białym kapeluszu* z 1893 roku (własność prywatna, Paryż)⁶³, gdzie modelka została przedstawiona również w białej sukni i w podobnej pozie jak dziewczyna na wspomnianym wcześniej obrazie *Ze spaceru*, stanik jeszcze sztywno opina talię i piersi, ale lekko bufiaste rękawy zaczynają tracić swą materialność i miękko wtapiają się w tło, podobnie jak puszyste białe pióra na kapeluszu. Ten proces dematerializacji będzie w jej twórczości postępował, tak że materia ubiorów straci swą namacalną strukturę i stanie się jednością z materią malarską tła (doskonałym tego przykładem jest portret nieznannej kobiety w szafirowej sukni z turkusową broszką namalowany po 1925 roku⁶⁴). Zamglone, odrealnione w swej wyrafinowanej formie portrety z dojrzałego okresu twórczości malarki są dalekie od rejestrowania szczegółów ubioru i pozornie pozostają również poza czasem; strój wydaje się daleko mniej istotny od osobowości modela. Równocześnie ta jego pozorna nieistotność wywołuje wrażenie, że został uchwycony jakby mimochodem i nie był przedmiotem odrębnych dociekań artystki, która zarejestrowała tylko zaistniały stan rzeczy, koncentrując się na rozwiązywaniu problemów formalnych.

60 | Telfair Museum of Art, Savannah, Georgia, USA.

61 | LOSCHEK 1999, s. 253.

62 | Własność prywatna.

63 | KRÓL 2005, ilustr. na s. 217.

64 | Bank Handlowy SA w Warszawie.



11. | Olga Boznańska, *Portret kobiety w brązowym kostiumie*, ok. 1906, olej, tektura, 98,5 x 74,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Pracownia Fotograficzna MNW.



12. | Olga Boznańska, *Portret francuskiej pisarki Gabrielle Réval*, 1912, 20 x 90 cm, olej, tektura, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.

Na portrecie przyjaciółki Boznańskiej – Ireny Serdy-Zbigniewiczowej z 1896 roku⁶⁵ – rozegranym w gamach jasnych szarości – modny popielaty kostium z bufiastymi rękawami niemalże stapia się w jedno ze srebrzystym tłem. Malarka jednak nie pominęła żadnego szczegółu ubioru – fałd opiętej na biodrach spódnicy, nonszalancko uniesionego kołnierza i binokli na łańcuszku. Kobięcy kostium, który w modzie pojawił się w latach 90. XIX wieku i ze względu na swoją uniwersalność szybko stał się bardzo popularnym ubiorem noszonym zarówno jako strój rekreacyjno-sportowy, podróżny, spacerowy, wizytowy, popołudniowy, jak i do biura, na studia⁶⁶, a nawet do ślubu, pojawia się od tego momentu na wielu obrazach Boznańskiej. Wyróżnia się zwłaszcza spacerowy czekoladowo-brązowy secesyjny kostium o nienagannym kroju na portrecie nieznanej damy z około

65 | Muzeum Narodowe w Krakowie.

66 | DZIEKOŃSKA-KOZŁOWSKA 1964, s. 79–83.

1906 roku (ilustr. 11)⁶⁷. Składa się on z żakietu w formie bolerka z niewielkim jaśniejszym kołnierzem, spod którego widoczna jest kremowa bluzka z pianistym żabotem, dającym efekt gołębiej piersi. Z ubiorem zharmonizowany jest kapelusz w typie panamy ozdobiony brązową kokardą i przechylony do przodu. Dyskretny akcent kolorystyczny, przełamujący monotonię brązów stanowią pierścionki i łańcuszek z zielonymi kamieniami, które równocześnie korespondują ze szmaragdową poduszką – dzięki temu zabiegowi kolor kostiumu nabiera intensywności i głębi. Niekiedy, aby złagodzić wyrazisty kontur tego stosunkowo sztywnego ubioru, jakim był wełniany kostium, artystka narzucała na ramiona portretowanych futrzane okrycie, które malowała drobnymi wibrującymi plamami – na jego powierzchni odbijają się zarówno refleksy stroju, jak i ściany, jak na *Portrecie Zofii z Goetzów-Okocimskich Włodkowej* z 1913 roku⁶⁸. Na *Portrecie Zofii Kirkor-Kierdoniowej* z 1903/1905 roku⁶⁹ ciemne futro zmiękcza zarys sylwetki i niweluje surową linię czarnego żakietu zestawionego z białą bluzką ozdobioną pianistym żabotem. Artystka zaciera dzięki temu ostre kontrasty.

Kobieca moda secesyjna ze swym zamiłowaniem do pastelowych, migotliwych barw, prześwitujących tkanin – koronek i tiulów zestawianych z barwnym podszyciem, puszystych falbanek i drobnych riuszek, a w strojach wieczorowych lśniących dekoracji z cekinów i sztrasów dawała Boznańskiej doskonałą możliwość rozgrywania powierzchni obrazu w oparciu o szlachetne wibrujące tony i spotęgowania wrażenia nierealności materii spowijającej sylwetkę modelki. Nawet kiedy w modzie kobiecej po 1908 roku subtelne zestawienia barwne zaczęły ustępować miejsca intensywnym, ostro skonstrastowanym kolorom odzwierciedlającym m.in. wpływy orientalne, w portretach Boznańskiej zmiana ta nie jest w zasadzie widoczna. Na *Portrecie pani D.* z 1913 roku⁷⁰ nieznaną damą ukazaną została wprawdzie w sukni o modnej wąskiej spódnicy i nieco podniesionej talii, ale ostry kontrast bieli i czerni, popularny dla mody art déco, został złagodzony dzięki prześwitwaniu czarnego podszycia spod wierzchniej tuniki z mięsistej koronki Battenberg. Jedynym wyrazistym akcentem kolorystycznym pozostaje tym razem szmaragdowozielony pasek. Ponieważ w modzie secesyjnej częściej spotykane były suknie z czarnej koronki na białym podkładzie, nie jest wykluczone, że Boznańska na ciemnej sukni modelki udrapowała koronkę i dodała pasek w swoim ulubionym kolorze, zwłaszcza że tego typu zabieg można zaobserwować na innych jej portretach. Dzięki temu osiągała efekt rozmycia powierzchni

67 | Muzeum Narodowe w Warszawie.

68 | Kolekcja prywatna.

69 | Kolekcja prywatna.

70 | Musée d'Orsay, Paryż.

i zatarcia wyrazistych konturów i kontrastów barwnych. Wydaje się, że malarka kilkakrotnie wykorzystwała ten sam szal z delikatnej koronki – otuliła nim m.in. Zofię Kijkowską na jej dziecięcym wizerunku, a także nieznaną kobietę na portrecie z około 1907 roku⁷¹ i w 191[4] roku damę z perłami⁷², której dodała zapewne również zawój ze szmaragdowozielonej chusty.

Podobnie na *Portrecie damy w czarnej sukni* powstałym zaraz po I wojnie światowej⁷³ bardzo prosta skromna czarna suknia spacerowa starszej damy została ozdobiona chustą w tym kolorze spiętą na piersiach broszą i takimi samymi mankietami. Zapewne sama artystka w obu przypadkach uzupełniła w ten sposób stroje portretowanych kobiet.

Chociaż w drugim dziesięcioleciu XX wieku Boznańska sama już przestała nadążać za modą i według wspomnień odwiedzających ją osób stała się wręcz abnegatką⁷⁴, do końca życia umiała jednak doskonale wychwycić i oddać w swoim malarstwie modne trendy, zaobserwować nie tylko zmiany w fasonach ubiorów, ale także charakterystyczną sylwetkę i gesty. Mimo mgławicowej formy cały czas można z jej obrazów odczytać historię mody na przestrzeni wielu lat. Znamionym przykładem jest *Portret francuskiej pisarki Gabrieli Reval* z 1912 roku (ilustr. 12)⁷⁵. Wąska suknia z połyskliwego tiulu została skontrastowana z szalenie modnym przed I wojną światową olbrzymim dekorowanym piórami czarnym kapeluszem, który wznosi się na szerokiej, zasłaniającej uszy fryzurze. Wizerunek ten wywołuje nieodparte skojarzenie z o rok wcześniejszym *Portretem kobiety z żabotem* Keesa van Dongena⁷⁶, malarza znanego jako doskonały rejestrator mody i kobiecego kanonu urody art déco. I choć – podobnie jak pozostający pod wpływem fowizmu malarz holenderski – Boznańska oparła swój obraz głównie na zestawieniu bieli i czerni, jednak zacierając i rozmywając kontury i detale ubioru, stworzyła kompozycję niezwykle wyważoną kolorystycznie, opartą o szlachetne mieniące się półtony.

Zmianę kobiecej sylwetki, jaka nastąpiła w latach 1915–1917, obrazuje pozornie skromna, ale bardzo wysmakowana tzw. wojenna krynolina z czarnej tafty na *Portrecie Blanche Mazier*⁷⁷, której postać wyłania się z mglistego szarego tła, ożywionego przez delikatne turkusowe i błękitne smugi. Jedyną ozdobę stroju

71 | Kolekcja Janusza i Marii Wolaninów.

72 | Własność prywatna.

73 | Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania, USA.

74 | *Wspomnienia o Oldze Boznańskiej* 1990, s. 8.

75 | Muzeum Narodowe w Krakowie.

76 | Kolekcja prywatna.

77 | Kolekcja prywatna.

stanowi wąska koronkowa riuszka przy owalnym dekolcie i mankietach wąskich rękawów. Całości stroju dopełnia modny kapelusz zwieńczony rodzajem koguciego grzebienia z czarnej tafty. Modelka, zakładając nogę na nogę, ze swobodą prezentuje chowane do tej pory pod suknią wysokie trzewiki z czarnymi noskami i szarą cholewką. Boznańska, która do końca życia sama nosiła spódnice do ziemi, od tej pory często eksponowała nogi portretowanych kobiet.

Choć w 1918 roku nastąpił powrót do przedwojennej wąskiej linii spódnic, w modzie balowej lat 20. bardziej kobiecą alternatywę dla zmaskulinizowanych, maskujących biodra i biust sukienek w stylu chłopczycy stanowiła tzw. *robe de style*, wylansowana przez Jeanne Lanvin skrócona suknia-krynolinka o prostym staniku⁷⁸. Boznańska zapewne pod koniec tej dekady w tego typu sukni z czarnego tiulu na barwnym podkładzie sportretowała *doktorową Boczarową*⁷⁹. Mimo dojrzałego wieku portretowana jest nie tylko modnie ubrana, ale również przyjęła modną pozę z nogą na nogę, tak charakterystyczną dla nowoczesnej kobiety lat 20., a przed wielką wojną uchodzącą za nieelegancką. Na portretach Boznańskiej z tego czasu pojawiają się także chłopczyce w garsonkach i blezerach, spoglądające spod nasuniętych głęboko na czoło kapeluszy kasków, otulone w obszerne płaszcze do opery.

W latach 30. zmienia się lansowany w mediach wizerunek kobiety – nowoczesna chłopczyca ustępuje miejsca kobiecej skromnej blondynce. Ideał ten uosabia sportretowana w 1933 roku lekarka Boznańskiej dr Janina Romanowa ukazana na wprost z dłońmi skromnie złożonymi na podołku. Ubrana jest w białą, opinającą biodra spódnicę i skromną bluzkę z kołnierzykiem. Nienaganego wizerunku dopełnia staranna fryzura z ondulowanych loków rozdzielonych przedziałkiem i zebranych w węzeł na karku. Boznańska jednak pod skromną, podporządkowaną sztywnym konwenansom powłoką dostrzegła również inne oblicze swojej lekarki – sądząc z obranej drogi życiowej, kobiety wyemancypowanej i niezależnej. Na drugim, powstałym rok później portrecie dr Romanowa przechodzi zaskakującą metamorfozę, przemieniając się w tajemniczego wampa o chłodnym spojrzeniu. Ułożone wcześniej starannie włosy teraz otaczają twarz portretowanej burzą niesfornych loków, a stapiającą się z tłem sylwetkę spowija obszerny płaszcz z wykładanym kołnierzem. Być może klucza do wyjaśnienia tej przemiany należy szukać w fascynacji Boznańskiej obrazem filmowym. Mogła ona dostrzec w portretowanej podobieństwo do ówczesnych gwiazd Hollywood, takich jak Joan Crawford, Greta Garbo czy Marlena Dietrich, które swój wizerunek chłodnych, twardych kobiet podkreślały nosząc męskie okrycia – wywodzące

78 | LUSSIER 2009, s. 14.

79 | Kolekcja prywatna.



13. Olga Boznańska, *Portret Paula Nauena*, 1893, 121 x 91 cm, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.

się z mody wojskowej *trencze*⁸⁰ lub miękkie, przypominające szlafrok sportowe płaszcz polo z wielbłądziej wełny⁸¹. W 1933 roku na ekrany kin wszedł wojenny melodramat *Dziś żyjemy* (*Today we live*) w reżyserii Howarda Hawksa, gdzie rozdarta pomiędzy dwoma mężczyznami główna bohaterka, grana przez Joan Crawford, nosi na ekranie *trencz*. Również w tym samym roku Marlena Dietrich – odwiedzając Paryż – wystąpiła w zmaskulinizowanym, na ówczesne czasy szokującym i ekscentrycznym stroju, składającym się z garnituru ze spodniami projektowanego przez jej kostiumografa Trvisa Bentona⁸² i długiego płaszcz polo⁸³. Zarówno film z Crawford, jak i paryska wizyta Dietrich mogły zainspirować Boznańską do zmiany wizerunku dr Romanowej. Należy jednak też pamiętać, że w podobny sposób artystka potraktowała ubiór na obrazie powstałym u progu jej kariery. *Portret Paula Nauena* z 1893 roku (ilustr. 13), który

przyniósł jej złoty medal na III Internationale Kunstausstellung w Wiedniu, przedstawia zaprzyjaźnionego z nią malarza tak jak wszedł zziębnięty do pracowni, w krótkim czarnym paltocie z postawionym kołnierzem nadającym mu wyraz nonszalanckiej elegancji⁸⁴ (taka stylizacja uznana została przez krytyka „Kuriera Bawarskiego” za dowód dekadence zblazowania i *nędry naszych czasów*, za co Nauen pozwał redakcję do sądu i ostatecznie wygrał proces⁸⁵). Prawdopodobnie i tym razem malarka zastosowała podobny zabieg jak 40 lat wcześniej i kazała zostać modelce w płaszczu, który posłużył jej do podkreślenia wizerunku silnej, niezależnej i nowoczesnej kobiety.

80 | SCHMID 1999, s. 30–31; TURBASA 2001, s. 119–121.

81 | SCHMID 1999, s. 18–19.

82 | *Ibidem*, s. 24.

83 | Zob. <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/the-german-actress-marlene-dietrich-wearing-mens-pants-and-news-photo/105213173> [dostęp 11.11.2015].

84 | SAMLICKI 1925/1926, s. 106–107.

85 | KLAPUTH 2015, s. 8.

W późnych obrazach Boznańskiej stojących na uboczu modnych prądów w sztuce doskonale zaobserwowany ubiór portretowanych wydaje się być jedynym łącznikiem ze współczesnością, choć malowany coraz bardziej szkicowo, na pierwszy rzut niewprawnego oka jest trudny do odczytania. Sama artystka w tym czasie jeszcze bardziej odcinała się od świata zewnętrznego. W pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, gdy krystalizował się styl jej malarstwa, stopniowo przestała podążać za zmianami w modzie, jakby zatrzymując się w czasie. Jej wizerunek kojarzony jest przede wszystkim przez pryzmat ostatnich 40 lat życia, kiedy starzejąca się artystka ubierała się w suknie z czasów swej młodości i nosiła anachroniczną fryzurę, stając się malowniczym reliktem przebrzmiałej epoki fin de siècle'u. To jedno z dziwactw malarki starano się na ogół tłumaczyć postępującą depresją wywołaną ostatecznym rozstaniem z narzeczonym, które miało miejsce w 1900 roku i w którym badacze upatrują swoistej rezygnacji z życia i jego przyjemności⁸⁶. Józef Czapski we wspomnieniach przytacza krążącą na ten temat legendę:

W czasie, kiedy ją jeszcze spotykałem, zawsze się o tym mówiło, że ona się kochała w Niemcu, swoim profesorze Nauenie z Monachium, i że mieli się pobrać. Ona miała wszystko, była przecież bardzo próżna, bardzo strojnie się ubierała, suknie miała wybrane, wszystko przygotowane, miał być ślub i nagle on... umarł. Od tego czasu całe życie chodziła w sukniach sprzed trzydziestu lat, co wyglądało nieprawdopodobnie. Mówiono o tym, że to taka jej wierność...⁸⁷.

Nauen zmarł jednak dopiero w 1936 roku⁸⁸, a Boznańska przez lata była zaręczona z Józefem Czajkowskim. Czapski nie mylił się natomiast co do tego, że w młodości malarka była kobietą dbającą o modny wygląd i przykładała do własnego ubioru znacznie większą wagę niż w latach dojrzałych. Wskazują na to zarówno zdjęcia, jak i fragmenty listów do rodziców, gdzie wspomina o strojach swoich i siostry Izy⁸⁹. Również zachowana w zbiorach Muzeum Narodowego wspomniana już zwiewna, pełna wdzięku balowa suknia charakterystyczna dla mody połowy lat 90. XIX wieku, w której się fotografowała i którą wypożyczyła Nauenowi do portretu Gerdy Carré, jest świadectwem podążania za modą i udziału w życiu towarzyskim.

Jak wskazują zdjęcia i autoportrety z lat młodości, malarka nosiła wówczas starannie dobrane, zgodne z duchem czasu ubiory, choć stosunkowo skromne,

⁸⁶ | PRIMUS 2006, s. 44–46.

⁸⁷ | *Wspomnienia o Oldze Boznańskiej* 1990, s. 8.

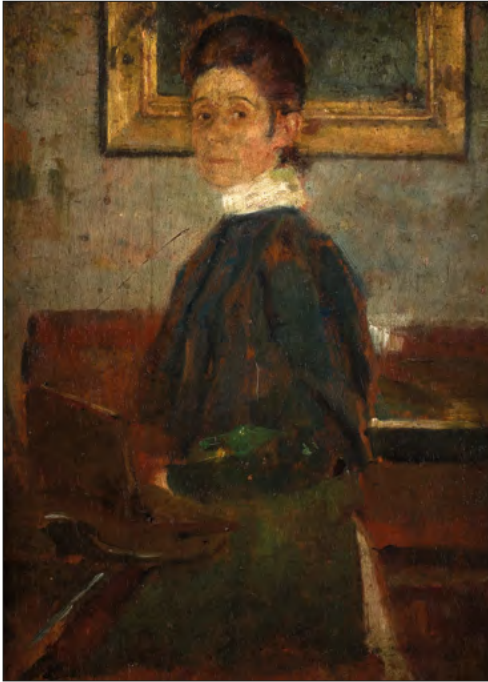
⁸⁸ | KLAPUTH 2015, s. 9.

⁸⁹ | *Olga Boznańska* 1949, s. 16–17.



14. Olga Boznańska (pierwsza z prawej) w towarzystwie koleżanek artystek z Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie, fot. Awit Szubert, Kraków, 1884–1885, Muzeum Narodowe w Krakowie.

co z jednej strony było uwarunkowane sytuacją materialną, a z drugiej stosowne dla osoby niezamężnej. Na fotografii przedstawiającej uczennice Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego widzimy młodzieńką Boznańską w modnej sukni z tiurniurą, ozdobioną falbanami i draperiami, typową dla lat 80. XIX wieku (ilustr. 14) – podobnie zapewne ubierała się jeszcze na początku swego pobytu w Monachium. Na innym zdjęciu ma na sobie dopasowaną suknię z okresu tzw. wąskiej mody. W kolejnym dziesięcioleciu na jej fotografiach widzimy już gładkie, coraz bardziej rozkloszowane spódnice, a przede wszystkim szalenie modne bufiaste rękawy, których szczyt popularności przypada około 1896 roku. W tym czasie musiał powstać autoportret Boznańskiej ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu (ilustr. 15), datowany na około 1886 rok, co na podstawie analizy kostiumologicznej trzeba uznać za zbyt wczesną datę. Przedstawiony ubiór, choć malowany szkicowo, jest jednak na tyle wyraźnie zarysowany, że nie pozostawia wątpliwości co do czasu powstania obrazu. Czarna bluzka z wysokim białym kołnierzykiem i szerokimi bufkami jest zbluzowana z przodu nad paskiem – są to już cechy mody lat 90. XIX wieku (ilustr. 16). W 1886 roku oddzielne bluzki jeszcze nie były popularne, a stanik sukni był wówczas mocno dopasowany i przylegał ciasno do modelującego talię, sztywnego niczym pancierz gorsetu. Rękawy były znacznie węższe. Również lekko rozkloszowana, gładka opinająca biodra spódnica, widoczna z boku,



15. | Olga Boznańska, *Autoportret*,
ok. 1897, olej, deska,
35 × 26,5 cm, Towarzystwo
Historyczno-Literackie,
Biblioteka Polska w Paryżu,
© Towarzystwo Historyczno-
Literackie, Biblioteka
Polska w Paryżu,
fot. Jean-Marc Moser.

sugeruje modę o 10 lat późniejszą. Około 1886 roku – modna sylwetka wymagała jeszcze noszenia tiurniury, a przynajmniej sutych draperii na biodrach – na obrazie nie widzimy jednak nawet najmniejszego wybrzuszenia ani podpięć z tyłu. Ubiór z portretu z Biblioteki Polskiej w Paryżu zbliżony jest natomiast do częściowo ukrytego pod kitłem malarskim stroju z autoportretu z 1898 roku z Muzeum Narodowego w Krakowie (ilustr. 17). I tak też obraz ten powinien być datowany, a więc już na koniec, a nie początek pobytu artystki w Monachium. Warto przy tym dodać, że autoportrety Boznańskiej wpisywały się w ówczesne tendencje autoprezentacji kobiet malarek, które często akcentowały za pomocą modnego stroju pochodzenie społeczne bądź też podkreślały swój status artystek za pomocą fartucha lub kitla malarskiego. W jej garderobie nie pojawiają się natomiast stroje zmaskulinizowane, często wybierane przez ówczesne emancypantki, zwłaszcza związane z bohemą artystyczną⁹⁰. Boznańska swą niezależność i odrębność na tle innych kobiet zaczęła stopniowo manifestować przez rezygnację z podążania za modą.

W latach młodości malarka posiadała jednak w swojej garderobie modne ubiory dostosowane do różnych okazji, podkreślające przynależność do klasy średniej, szczególnie dbającej o stosowność ubioru, obwarowanego szeregiem sztywnych nakazów i zakazów. Na jednym ze zdjęć z przyjaciółkami widzimy sukienkę z marynarskim kołnierzem o charakterze sportowo-rekreacyjnym⁹¹, jakie cieszyły się dużą popularnością w latach 80. i 90. XIX wieku⁹². Po śmierci matki nosiła żałobę z czarnym toczkiem i długim krepowym welonem, w którym się sportretowała i w którym przedstawił ją Paul Nauen na zniszczonym po 21 sesjach wizerunku⁹³ (welon nie był jednak

⁹⁰ | KARGÓL 2016.

⁹¹ | Olga Boznańska z koleżankami, Monachium, ok. 1888 [1890–1895?], Muzeum Narodowe w Krakowie.

⁹² | Lniana suknia z marynarskim kołnierzem z około 1895 r. o fasonie niemal identycznym jak strój Boznańskiej przechowywana jest w zbiorach Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (nr inw. 1986.150a–e).

⁹³ | SAMLIKI 1925/1926, s. 106.



16. | Suknie kobiece, „Grosse Modenwelt”, 1896, nr 12, s. 90.

konieczny w przypadku stroju żałobnego panien – przede wszystkim przypisywano go wdowom)⁹⁴. Widocznie skłonna do melancholii Boznańska mogła chcieć nadać swemu ubiorowi nieco teatralny, bardziej pośępny niż to było konieczne charakter, w czym mogła naśladować Annę Bilińską, której przejmujący portret w żałobie po ojcu stworzyła Emmeline Deane w 1884 roku⁹⁵.

Malarka chętnie zakładała modny od lat 90. XIX wieku, jak na owe czasy nowoczesny i funkcjonalny, a zarazem praktyczny ubiór, jakim był zestaw składający się ze spódnicy i stanowiącej odpowiednik męskiej koszuli nieuszywanej bluzki, często zdobionej z przodu wzdłuż zapięcia zakładkami czy ozdabianej krawatem lub szalowym kołnierzem. Zestaw odpowiedni podczas uprawiania sportów, ale także jako ubiór spacerowy czy codzienny dla studentek i kobiet czynnych zawodowo. Na autoportrecie z około 1906 roku⁹⁶ widzimy białą bluzkę wraz z beżową

94 | Szyk 1890, s. 169.

95 | Victoria Art Gallery.

96 | Muzeum Narodowe w Warszawie.

17. Olga Boznańska, *Autoportret*, ok. 1897, pastel, papier, 102 × 65 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, © fot. Pracownia Fotograficzna MNK.
18. Olga Boznańska, *Autoportret*, ok. 1906, pastel, gwasz, kredka, tektura, 74 × 43,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.

spódnicą o nieco podwyższonym stanie (il. 18). Rękawy o charakterystycznych bufkach na przedramieniu typowe są dla mody lat 1901–1905 i wskazują, że jeszcze w tym czasie około 40-letnia malarka sprawiała sobie ubiory zgodne z aktualną modą, choć może już bardziej praktyczne, dostosowane do trybu życia osoby coraz mocniej skoncentrowanej na pracy. Na niektórych autoportretach i fotografiach widzimy także modne secesyjne kapelusze, choć bez przesadnych dekoracji, zsunięte nieco do przodu i osadzone na fryzurze z wysokim kokiem i wálkiem z włosów nad czołem, jaka stała się znakiem rozpoznawczym artystki.

Zapewne dopiero choroba i śmierć ojca, i związane z tym problemy materialne nieradzącej sobie z finansami artystki, wspomagającej hojną ręką wszystkich potrzebujących, którzy pukali do jej drzwi, mogły spowodować, że nie stać jej było na nowe stroje, co zauważył dziennikarz „Phares de la Loire” w 1905 roku: *Jej gęste, czarne, lśniące włosy, upięte niedbale, tworzą wokół bladej twarzy [...] ciemną, połyskliwą aureolę. [...] Ubiór skromny, po którym można odgadnąć pełne godności ubóstwo*⁹⁷. Mniej więcej do 1910 roku, a nawet do wybuchu wojny, coraz bardziej niemodny ubiór Boznańskiej zapewne jeszcze nie rzucał się wyraźnie w oczy. Dopiero, gdy styl ubierania diametralnie się zmienił wraz z przemianami obyczajowymi po I wojnie światowej, zaczęła się ona odróżniać od współczesnych kobiet, które przestały nosić gorsety, skróciły spódnice i włosy. Jej staroświecki, podniszczony



97 | „Phares de la Loire”, 11 lutego 1905 (wycinek ze zbiorów MNK, cyt. za: ROSTWOROWSKA 2003, s. 131).

ubiór, fryzura, a także zielonkawy makijaż z mocno zarysowanymi czarnym węglem brwiami rzucały się w oczy wszystkim odwiedzającym jej paryską pracownię, wśród których znalazły się m.in. Zofia Stryjeńska, Alicja Halicka czy Konstancja Dygatowa⁹⁸. Jak wynika ze wspomnień Józefa Czapskiego, artystka przestała sprawiać wrażenie osoby niemodnie ubranej – jej staroświecki wygląd nabrał znamion swoistej dystynkcji:

Wszyscy ją zauważali: miała długą suknię ściśniętą w talii, taki kapelusz, [...] kiedy nosiło się takie talerze, krzywo nałożone, z takimi rajarami na środku. I ona nawet elegancko wyglądała, miała przecież typ niezwykle⁹⁹.

W tym kontekście strój z początku stulecia nie jest już tylko smutnym świadectwem pogłębiającej się depresji i problemów finansowych, czy nawet manifestacją nostalgii za dawno minionym światem młodości kobiety, która nie ułożyła sobie życia osobistego, a staje się znakiem rozpoznawczym artystki, osoby niepodlegającej tym samym regułom co zwykle śmiertelniczki i może stanowić odpowiednik artystowskiej peleryny i beretu noszonych przez artystów mężczyzn dla zaakcentowania swego szczególnego statusu. Boznańska jako artystka świadomie kierująca swoją karierą i pewna wartości swego malarstwa poprzez staroświecki ubiór mogła z czasem chcieć podkreślać swoje poświęcenie sztuce i wyrzeczenie doczesnego życia i związanej z tym tradycyjnej roli przypisanej kobietom, których status w szczególny sposób determinowały modne stroje i nienaganny wygląd. Jej portrety pokazują jednak, że była świadomą obserwatorką i rejestratorką przemian w modzie, nawet jeśli cechy przedstawianych ubiorów wykorzystywała do uzyskania zamierzonych efektów formalnych, traktując je jako inspirację i pretekst do studiowania niuansów barwnych.

Bibliografia

- BOBROWSKA 2014 – Ewa Bobrowska, *Olga Boznańska i jej artystyczne przyjaźnie*, [w:] *Olga Boznańska (1865–1940)*, Kraków 2014, s. 62–102.
- DUSENBURY/BIER 2004 – Mary M. Dusenbury, Carol Bier, *Flowers, Dragons & Pine Trees: Asian Textiles in the Spencer Museum of Art*, New York 2004.
- DZIEKOŃSKA-KOZŁOWSKA 1964 – Alina Dziekońska-Kozłowska, *Moda kobieca XX wieku*, Warszawa 1964.
- GALASSI 2003 – Susan Grace Galassi, *Whistler and Aesthetic Dress: Mrs. Frances Leyland*, [w:] Margaret F. MacDonald, Susan Grace Galassi, Aileen Ribeiro, Patricia de Montfort, *Whistler, Women, & Fashion*, New York–London 2003, s. 92–115.

98 | KUŹNIAK 2019, s. 13–15.

99 | *Wspomnienia o Oldze Boznańskiej* 1990, s. 9.

- GORDENKER 2001 – Emilie S. Gordenker, *Van Dyck and the Representation of Dress in 17th Century Portraiture*, Turnhout 2001.
- Impressionism 2012 – *Impressionism, Fashion, and Modernity*, ed. Gloria Groom, Chicago 2012.
- JUNIUS 1938 – Junius, *U Olgi Boznańskiej w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 42 (1938), s. 805–806.
- KARGÓL 2016 – Marta Kargól, *Malarka, dama, feministka. Funkcje stroju w autoportretach wybranych artystek europejskich i amerykańskich aktywnych w latach 1870–1939*, [w:] *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. Magdalena Furmanik-Kowalska, Anna Straszewska, Warszawa–Toruń 2016, s. 299–319.
- Katalog ilustrowany 1929 – Katalog ilustrowany Miejskiej Galerji Obrazów i Rzeźb w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1929.
- KLAPUTH 2015 – Ewa Klaputh, *Olga Boznańska i Paul Nauen, czyli... historia pewnej znajomości*, „Przegląd Polski. Dodatek kulturalny Nowego Dziennika”, nr 11 (2015), s. 8–9.
- KOPSAK 2006 – P.K. [Piotr Kopszak], *Olga Boznańska (1865–1940)*, Warszawa 2006.
- KOPSAK 2014 – Piotr Kopszak, *W Monachium*, [w:] *Olga Boznańska (1865–1940)*, Kraków 2014.
- KOSSOWSKI 2006 – Łukasz Kossowski, *Japonizm*, [w:] *Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej*, red. naukowa Anna Król, katalog wystawy, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2006, s. 29–40.
- KRÓL 2002 – Anna Król, *Olga Boznańska*, Wrocław 2002.
- KRÓL 2005 – Anna Król, *Boznańska nieznaną*, katalog wystawy objazdowej, Kraków 2005.
- KRÓL 2006 – Anna Król, *Boznańska i japonizm*, [w:] *Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej*, red. naukowa Anna Król, katalog wystawy, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2006, s. 41–44.
- KUŹNIAK 2019 – Angelika Kuźniak, *Boznańska. Non finito*, Kraków 2019.
- LECA 2020 – Radu Leca, *Women as Active Agents of Japonisme in the Dual Monarchy*, [w:] *Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy*, ed. Mirjam Dénes, Györgyi Fajcsák, Piotr Splawski, Toshio Watanabe, Ferenc Hopp Museum of Asiatic Art, Budapest 2020, s. 251–258.
- LOSCHKE 1999 – Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart 1999.
- LUSSIER 2009 – Suzanne Lussier, *Art Deco Fashion*, London 2009.
- MACDONALD 2003 – Margaret F. MacDonald, *East and West: Sources and Influences*, [w:] Margaret F. MacDonald, Susan Grace Galassi, Aileen Ribeiro, Patricia de Montfort, *Whistler, Women, & Fashion*, New York–London 2003, s. 52–75.
- Manggha Boznańskiej 2006 – Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej*, red. naukowa Anna Król, katalog wystawy, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2006.
- Modna pani u wód 2010 – Modna pani u wód. Kąpieliska nad Bałtykiem 1880–1914*, red. i wstęp Małgorzata Buchholz-Todoroska, katalog wystawy, Muzeum Sopotu, Sopot 2010.
- MOŹDŻYŃSKA-NAWOTKA/POLAŃSKA 2003 – Małgorzata Możdżyńska-Nawotka, Hanna Polańska, *Piękno, praktyczność i etykieta, czyli strój amazonki*, [w:] Hanna Polańska, *Dama w siodle*, katalog wystawy, Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa, Łazienki Królewskie, Warszawa 2003, s. 21–36.
- OKOŃSKA 1976 – Alicja Okońska, *Malarki polskie*, Warszawa 1976.
- Olga Boznańska 1949 – Olga Boznańska 1865–1940. Materiały do monografii*, zebra. i oprac. Helena Blumówna, Warszawa 1949.

- Olga Boznańska 2015 – *Olga Boznańska (1865–1940)*, red. merytoryczna Renata Higersberger, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015.
- PRIMUS 2006 – Stanisław Primus, *Smutek panny Olgi*, „Zeszyty Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie”, z. 7 (2006), s. 37–62.
- RIBEIRO 1999 – Aileen Ribeiro, *Ingres in Fashion. Representations of Dress and Appearance in Ingres's Images of Women*, New Haven–London 1999.
- ROSTWOROWSKA 2003 – Maria Rostworowska, *Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej*, Warszawa 2003.
- ROSTWOROWSKA 2006 – Maria Rostworowska, *O Oldze Boznańskiej*, „Zeszyty Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie”, z. 7 (2006), s. 23–28.
- SAMLICKI 1925/1926 – Marcin Samlicki, *Olga Boznańska*, „Sztuki Piękne”, t. 2 (1925/1926), nr 3, s. 97–118.
- SCHMID 1999 – Beate Schmid, *Klassiker der Mode. Die Erfolgsgeschichte legendärer Kleidungsstücke und Accessoires*, ed. Ingrid Loschek, Augsburg 1999.
- SIERADZKA 1991 – Anna Sieradzka, *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu*, Wrocław 1991.
- SIERADZKA 2003 – Anna Sieradzka, „Rewia mody” Józefa Mehoffera, [w:] *eadem, Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce*, Warszawa 2003, s. 91–104.
- STRASZEWSKA 2012 – Anna Straszewska, *Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku*, Warszawa–Kraków 2012.
- STRASZEWSKA 2016 – Anna Straszewska, *Kostiumowy spektakl. O ubiorze historycznym w twórczości Hansa Makarta*, [w:] *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. Magdalena Furmanik-Kowalska, Anna Straszewska, Warszawa–Toruń 2016, s. 219–250.
- Szyk 1890 – *Szyk! Czyli sztuka ubierania się gustownie (poradnik dla kobiet)*, Warszawa 1890.
- TURBASA 2001 – Jerzy Turbasa, *ABC męskiej elegancji*, Kraków 2001.
- WASILEWSKA-DOBKOWSKA 2004 – Joanna Wasilewska-Dobkowska, *Ubiory chińskie w kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie*, [w:] „Muzealnictwo”, t. 45 (2004), s. 64–65.
- de WINKEL 2006 – Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006.
- Wspomnienia o Oldze Boznańskiej* 1990 – *Wspomnienia o Oldze Boznańskiej* wygłoszone przez Józefa Czapskiego dnia 3 maja 1978 w Bibliotece Polskiej, [w:] *Olga Boznańska (1865–1940). Peintures*, katalog wystawy, oprac. Ewa Bobrowska-Jakubowska, Musée Adam Mickiewicz à la Bibliothèque Polonaise, Paris 1990, s. 6–11.
- ZABOROWSKA 2003 – Barbara Zaborowska, *Kimono. Jego dzieje i miejsce w japońskiej kulturze*, Warszawa 2003.

Łukasz Grzejszczak

Instytut Architektury Tekstyliów
Politechnika Łódzka <https://orcid.org/0000-0002-3163-6568>

„Być dobrze zasznurowaną”. Gorset w modzie damskiej, czyli o reinterpretacji przeszłości

“To be well laced up”. A corset in women's fashion, i.e. a reinterpretation of the past

Streszczenie: Gorset zmieniał swą konstrukcję na przestrzeni stuleci. Zależało to od ideału estetycznego danej epoki. W końcu XIX wieku stał się społecznym symbolem damskiej mody. Wpisał się w charakterystyczne – dla zamożnych warstw społecznych – zjawisko pogoni za modą.

Od lat 80. XIX stulecia zmieniała się jego forma, a konieczność noszenia była szeroko dyskutowana. Lekarze oraz dochodzące do głosu przedstawicielki ruchów feministycznych w seriach odczytów i broszur informowali o szkodliwym wpływie gorsetu na zdrowie. Uważano jednak, że kobieta, stanowiąc dla mężczyzny pokusę, potrzebuje do ochrony swego rodzaju pancerza. Thorstein Veblen w *Teorii klasy próżniaczej* podkreślał, że gorset noszono dla *stłumienia witalności i zapewnienia sobie kryjówek*. Miało to bowiem znaczenie obyczajowe, kobieta bowiem stała się moralnie niezwykła.

W tym czasie kształtował on krawiecką konstrukcję stroju, uwzględniając również artystyczne źródła inspiracji mody damskiej, jak secesyjna stylizacja czy oddziaływanie japonizmu. Sposób, w jaki gorset był sznurowany i noszony, wpływał bezpośrednio na kłopoty zdrowotne kobiet. Nastąpiła zatem jego stopniowa detronizacja, do której przyczyniły się zwiększona aktywność fizyczna, uprawianie sportu, działalność ruchów feministycznych, ale i projektantów mody dostosowujących swoje propozycje do wymogów ergonomii ciała. Doprowadziło to w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku do uwolnienia kobiet z okowów gorsetu. Jednak za sprawą projektantów gorset powrócił w drugiej połowie XX wieku w formie *implantu kopii i stylizacji pamięci*. Wystarczy przywołać wylansowaną przez Christiana Diora *Ligne Carolle* czy powszechne w latach 50. XX stulecia gorsety bielizniane noszone pod sukienkami wieczorowymi, do czego przyczynili się angielscy projektanci Norman Hartnell, Hardy Amies i Charles James, lansujący w modzie kobiecej linię klepsydry. Ale także obserwowane od lat 80. XX wieku pojawienie się gorsetu będącego reinterpretacją jego pierwotnej formy i funkcji, czego wyrazem są projekty Jeana-Paula Gaultiera czy anatomiczne, imitujące ludzką skórę gorsety-pancerze Issey'a Miyake. Artykuł poświęcony został charakterystyce formy i funkcji gorsetu jako elementu garderoby damskiej oraz jego implantowaniu do współczesnej mody przez nadanie mu nowych dystynkcji.

Słowa kluczowe: bielizna damska, gorset, moda europejska XIX–XX wieku, historia ubioru, socjologia mody

Abstract: The structure of a corset changed over the course of the last century. Its shape was determined by the aesthetic ideal of a given era. At the end of the 19th century, it came to be recognized as a social symbol of women's fashion, becoming a key part of

the phenomenon of the pursuit of fashion, characteristic for the wealthy social strata of that time. From the 1880s, its form began to change and the necessity of wearing it became a widely discussed topic. Doctors and newly asserted representatives of feminist movements spoke out about harmful effects of the corset on the women's health through series of lectures and informative brochures. However, it was believed that a woman, being a "temptation" for a man, was in need of a kind of an "armor" providing protection. In "The Theory of the Leisure Class", Thorstein Veblen emphasized that the corset was worn to "lower the subject's vitality and rendering her permanently and obviously unfit for work" It had social significance, as the woman became morally invincible.

At that time, he also shaped the tailoring structure of the garment, considering its artistic sources of inspiration, such as Art Nouveau stylization or the influence of Japaneseism. The way it was laced and worn had a direct impact on women's health. Therefore, a gradual dethronement of the corset started to occur, encouraged by women's increased physical activity, participation in sports and actions of feminist movements, as well as fashion designers adjusting their proposals to the requirements of body ergonomics. This led to the liberation of women in the 10's of the twentieth century from the shackles of corsets. However, due to the actions of various designers, the corset returned in the second half of the 20th century in the form of "memory copy and styling implant". One can recall the "Ligne Carolle" publicized by Christian Dior, or the underwear corsets common in the 1950s, worn under evening dresses, which came to fashion thanks to English designers Norman Hartnell, Hardy Amies and Charles James, who promoted women's 'hourglass' silhouette in fashion. Moreover, since the 1980s one could observe appearances of a corset as a reinterpretation of its original form and function, reflected in designs by Jean-Paul Gaultier, or Issey Miyake's anatomical corset-armor, which imitates human skin. The article is devoted to the characteristics of the form and function of the corset as an element of women's clothing and its implantation into contemporary fashion by giving it new distinctions.

Key words: lingerie, corset, 19th-20th century European fashion, history of clothing, sociology of fashion

*Historia bielizny damskiej to dzieje nonsensu,
który czerpie ze źródeł wyobraźni [...]
bielizna damska to przykład semantyki zmysłowości¹.*

Cécil Saint-Laurent,
Historie imprévue des dessous féminins

W modzie europejskiej gorset zmieniał swą konstrukcję na przestrzeni kilku stuleci, przechodząc znaczącą ewolucję w XVI i XVII wieku². Niniejszy artykuł skupia się jednak na analizie transformacji tej części bielizny, jaka dokonywała się od końca XIX wieku. Można postawić tezę, że forma gorsetu uzależniona była od ideału estetycznego danej epoki, gdyż – jak zauważa Thorstein Veblen – *zmiany mody są wyrazem nieustannego poszukiwania formy, która zaspokoiliby nasz*

1 | Tłum. autora.

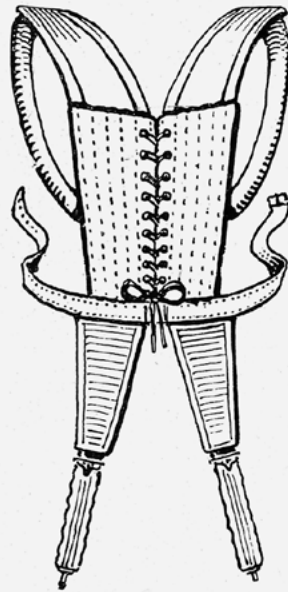
2 | TOUSSAINT-SAMANT 2011, s. 366–367.

Anna Laferska, Lodz

Konstantynowska 10

⌘ **KORSETT-ATELIER** ⌘

Existiert seit 1882



empfiehlt: **GERADEHALTER** aller
Art sowie **KORSETTS**
der letzten
Pariser und  Wiener
Fassons,
auch alle an-
deren in das
Korsett-Fach schlagenden Artikel.

Jeden Monat neue Fassons und Modelle.
Sorgfältige, genaue und pünktliche Ausführung.

1. Reklama pracowni gorsetów Anny Laferskiej w Łodzi, „Jubiläumsschrift der Lodzer Zeitung”, 1913 (WBP im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi).

*smak estetyczny*³. Niezmienna pozostawała jedynie funkcja, której celem było uzyskanie smukłej talii, kontrastującej często z pozostałą partią ciała, podkreśloną konstrukcyjnie przez obfitość i szerokość stroju.

Na przeobrażającą się od końca XIX wieku damską sylwetkę oddziaływały – zaczerpnięte ze sztuk plastycznych – secesyjna stylizacja formy oraz wpływ sztuki i kultury pozaeuropejskiej, zwłaszcza japonizmu. Szczególna rola przypadła zatem gorsetowi, gdyż w wypadku nawiązania do stylistyki secesji podkreślał on konstrukcję pionową ubioru, a jednocześnie przeginał górną część ciała do przodu, nadając jej płynną i miękką linię, przypominającą roślinę. Z kolei wpływ japonizmu widoczny był m.in. w nadaniu sylwetce kształtu litery S, z wąską talią i rozkładającą się u dołu jak wachlarz spódnicą.

Podkreślić należy, że omawiany okres jest czasem największych i najbardziej dynamicznych przemian w modzie, która odczytywana bywała wówczas jako

3 | VEBLÉN 1971, s. 157.

odzwierciedlenie wyznawanego systemu wartości i obyczajowości, a także stanowiąca ważny składnik otaczającej człowieka ikonosfery.

Zamiłowanie do bogactwa detali szczególnie przemawiało do dam ze środowiska finansjery, dla których istotny był pierwiastek autoprezentacji⁴. Moda tego okresu nadal bowiem oddzielała jedną warstwę towarzyską od drugiej, ale jednocześnie nastąpił nieznanym wcześniej proces jej demokratyzacji za sprawą wprowadzenia konfekcji gotowej i rozbudowanej sieci dystrybucji przez wielkie magazyny handlowe. Można powiedzieć o jakiejś charakterystycznej – zwłaszcza dla zamożniejszych warstw – pogoni za modą, która wpisuje się w ową mieszczańską obyczajowość przełomu XIX i XX wieku.

Zdaniem cytowanego już Thorsteina Veblena noszenie gorsetu było oznaką *próżnowania na pokaz*, a wynikało wśród klas wyższych z chęci stłumienia *sił żywotnych kobiety i odebrania jej zdolności do pracy*, jednocześnie dając *świadcstwo pozycji materialnej*, która w ten sposób została potwierdzona⁵. Gorset miał także sprawić, by kobieta *zaniechała wszelkiej pożytecznej pracy*, a jedynie poświęciła się zajęciom domowym i rodzinie, gdyż – jak podkreślano – *jej miejsce jest w domu, który powinna upiększać i sama być jego główną ozdobą*⁶.

Analizując zmieniającą się od lat 80. XIX stulecia formę gorsetu, należy zwrócić uwagę na stylizację sylwetki w odniesieniu do naturalnej budowy anatomicznej ciała kobiety, która była zarówno podkreślana, jak i maskowana przez gorset. Od lat 90. XIX wieku rozpoczęto bowiem we Francji seryjną produkcję gorsetów, co sprawiło że u progu nowego stulecia stał się on społecznym symbolem damskiej mody i swego rodzaju akcesorium podkreślającym kobiecość. Dawał bowiem swym właścicielkom *moc uwodzicielską*, gdyż – jak zauważa Maguelonne Toussaint-Samant – *bardziej niż jakakolwiek część garderoby, bardziej nawet niż suknia, bielizna symbolizuje zarazem kobietę, jej pragnienia i jej uwodzicielskie manewry*⁷. Uważano jednak, że kobieta, stanowiąc dla mężczyzny pokusę, potrzebuje swego rodzaju pancerza, a „być dobrze zasznurowaną” dla kobiety znaczyło tyle, co być uczciwą i moralnie niezwyżoną. Wspomnieć należy, że zwyczaj noszenia gorsetu dotyczył nie tylko dorosłych kobiet, ale również kilkunastoletnich dziewczynek, *starannie tresowanych w sprawach kształtowania figury*, i dzieci od czterech do sześciu lat, dla których przeznaczono gorsety z *drelichu* lub tzw. *leniuszki*, a nawet dzieci rocznych.

Gorsety kobiece zdobić zaczęły ażurowe koronki, pikowania, kokardy, plisy i zakładki, a ich produkcję zrewolucjonizowało wprowadzenie gumy pozyskiwanej

4 | IHNATOWICZ 1972, s. 161.

5 | VEBLEN 1971, s. 154–155, 165.

6 | *Ibidem*, s. 162.

7 | TOUSSAINT-SAMANT 2011, s. 361.

z kauczuku, dzięki której zyskały one elastyczność. Gorset złamał także pewne społeczne tabu, zatracając dyskretny charakter bieliznianego akcesorium. Zaczął pojawiać się zarówno w witrynach pracowni modniarskich i bielizniarskich, jak i w wielkich magazynach mód z konfekcją gotową. Początkowo prezentowano go na manekinach wyobrażających tors kobiety, jednak w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku postanowiono te ekspozycje nieco „ożywić” i upodobnić do damskiej sylwetki, dodając im – jak wspominała Jadwiga Waydel-Dmochowska

głowy, ręce i nogi-głowy takie jakie miały lalki fryzjerskie, uśmiechnięte, nie-nagannie ufryzowane [...], a nogi! Ubrane w ażurowe pończochy, strojne w fantazyjne podwiązki [...]. Trochę się tym nawet gorszono, zwłaszcza że lalki oddane były z idealnym realizmem i mogły spędzać sen z powiek niejednemu sztubakowi albo starszemu panu⁸.

Gorset obecny był również w postaci reklamy prasowej, a jego nowe modele omawiane były na łamach tygodników w kącikach modowych. Budziło to protesty konserwatywnych kręgów społeczeństwa, bielizna bowiem jako *garderoba tajemnicza, osłania skarb intymności, zwłaszcza gdy jest elegancka i cenna, niesie w sobie [...] ogromny potencjał erotyczny*⁹. W wyniku fali krytyki moraliseci usiłowali wprowadzić zakaz jego reklamy. Jednak pewien brak społecznej kontroli nad odbiorem komunikatów reklamowych sprawił, że od reklamy nie wymagano rygorystycznego przestrzegania konwenansów i ostatecznie fotografie gorsetów nadal gościły na szpaltach gazet¹⁰. Podkreślić należy, że w wypadku prowincji to właśnie za pośrednictwem prasy propagowano rozmaite nowinki, w tym także modowe, a nad pruderią górę brała potrzeba informacji.

Felietonista łódzkiego dziennika „Rozwój” Henryk Gawroński, opisując w 1912 roku Wystawę Rzemieślniczą, relacjonował:

[...] pracownia gorsetów Anny Laferskiej [...] w osobnej szkolnej gablocie umieściła gorsety, robione według ostatnich fasonów paryskich i wiedeńskich i inne roboty w zakres gorseciarstwa wchodzące. Na szczególną uwagę zasługuje gorset jasno niebieski, zdobiony w prześliczne hafty, bardzo praktyczny fason gorsetu nie uciskający żołądka, wreszcie poprawny fason antygorsetu bez przedniej brykli [...]¹¹.

8 | WAYDEL-DMOCHOWSKA 1960, s. 320–321.

9 | *Ibidem*, s. 361.

10 | JANIĄK-JASIŃSKA 1998, s. 103.

11 | GAWROŃSKI 1912, s. 4.

JÓZEF PANKOWSKI
ŁÓDŹ.
ulica Piotrkowska № 39.
SPECYALNA
PRACOWNIA GORSETÓW.



Przyjmuje obstalunki, wykonywa akuratanie i szybko.
Ceny przystępne.

2. Reklama pracowni gorsetów Józefa Pankowskiego w Łodzi, Kalendarz „Czas” na rok 1900, 1900 (WBP im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi).

Gorset końca XIX stulecia, jak zaznaczono, bardzo mocno ścisnął talię i uwydatniał wypukłość bioder. Natomiast po 1900 roku zmieniła się jego konstrukcja. Pozbawiony wycięcia z przodu, spłaszczwał brzuch i sprawiał wrażenie, że stan jest dłuższy z przodu, a krótszy z tyłu. Piersiom nadawał obfity charakter, przeginając lekko do przodu górną partię sylwetki, a dolną cofając. Konstrukcję dodatkowo wzmacniały fiszbiny i stalowa brykla, a ponieważ był on bardzo ciężki i sztywny, zaczęto wprowadzać rozmaite typy gorsetów higienicznych, które różniły się często jedynie sposobem zapinania, sznurowaniem lub wprowadzeniem zamiast fiszbin sznurków i sprężynek, a zamiast brykli – patki z guzikami. W tej grupie najpopularniejszy był angielski patentowy *platinum anti-gorset*, pozbawiony części stalowych, uważany wówczas za najlepszy, pozwalający kobiecie na swobodne schyłanie się. Nie miał on stalowej brykli, lecz *platinowe* zapięcie nowej generacji, czyli usztywnienie w postaci plecionki z włosianki. Gorset taki był łatwiejszy w praniu, a ponadto można go było poszerzać i zwężać. Szyto go z gęsto tkanych materiałów w kolorach szarym, beżowym, kremowym, białym i niebieskim i ozdabiano maszynowymi koronkami. Po 1903 roku gorsety te przystosowano konstrukcyjnie także do wykonywania przez kobiety różnego rodzaju pracy, m.in. pielęgnacji dziecka czy jazdy na rowerze. Z noszenia gorsetu nie zwalniała kobiety nawet zaawansowana ciąża, gdyż na tę okoliczność pracownie modniarskie miały w ofercie specjalne modele.

W omawianym okresie coraz częściej w dyskusjach poruszana była także kwestia konieczności noszenia gorsetu. W publicznej debacie powróciły bowiem podnoszone już w latach 80. XIX wieku – początkowo w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, a później w innych krajach europejskich – sprawy związane z reformą ubioru. Przypomnijmy, że zwrot ku reformie stroju kobiecego na



Eugen Spiro, Das Reformkleid, 1902

Aus der Jugend

powszechną skalę rozpoczął się po 1896 roku, kiedy to w Berlinie zorganizowano „Międzynarodowy kongres do spraw rzemiosł i dążeń kobiet”. Kongres ten odbił się szerokim echem również w polskiej publicystyce, a jego postulaty stanowiły przedmiot wielu dyskusji. Zapoczątkował on rozwój ruchu kobiecego i dążenia do emancypacji oraz próby reformy ubioru będące wynikiem wzrostu świadomości w kwestiach zdrowia i higieny¹². Do podniesienia poziomu tej świadomości przyczynili się także lekarze higieniści, a wśród nich m.in. fizjolog i zoolog Gustav Jäger, twórca wełnianej bielizny zwanej jegierowską, czy propagujący bawełniane trykoty H. Lehman oraz projektujący ubiory reformowane Karl Spener i Otto Neustatter, których propozycje i postulaty dotyczące stroju odbiły się echem nie tylko w Niemczech.

W seriach odczytów, artykułów prasowych, poradnikach medycznych i broszurach informowano o szkodliwym wpływie gorsetu na zdrowie. Ciekawym głosem w dyskusji była omawiana także na łamach polskiej prasy praca malarza Paula Schultze-Naumburga *Kultura ciała jako podstawa niewieściego ubioru* z 1901 roku potępiająca noszenie gorsetu zarówno z punktu widzenia estetyki, jak i anatomii. Anonimowy sprawozdawca łódzkiego „Rozwoju”, doceniając walory merytoryczne tej publikacji, podkreślał, iż autor potrafił w swych rozważaniach, wychodząc z punktu piękna wykazać niedorzeczność i brzydotę gorsetu¹³.

Publicystyka polska, zabierając często głos w tej dyskusji i poszukując dodatkowych argumentów, relacjonowała również przebieg debaty w innych krajach na świecie. W zamieszczonym w 1902 roku na łamach „Ziarna” artykule *Śmierć gorsetom*, opisującym walkę z gorsetami podjętą przez środowiska medyczne i pracujące zawodowo przedstawicielki inteligencji w Stanach Zjednoczonych, informowano o projekcie rezygnacji z noszenia gorsetów przez uczennice, które nie ukończyły 18. roku życia. Popierając ten projekt, autor felietonu konkludował: [...] *zaznaczyć i podkreślić należy szkodliwość gorsetów dla zdrowia, w ogólności, a w szczególności w młodym wieku u rozwijających się dziewczyn, kiedy sztuczne naciski tak szkodliwie odbić się mogą na całym przyszłym życiu, a tezę tę poparł odniesieniami do ustaleń medycyny, pisząc: [...] gorset bywa nieraz niebezpiecznym, uciskając nader ważne organy, stając się wprost zabójczym w epokach rozwoju macierzyństwa u kobiet, gdzie może zabić nawet przyszłe potomstwo*¹⁴.

W walce z gorsetem nie ustawali również lekarze. Jak donosił dziennik „Goniec Łódzki” w 1902 roku, francuski lekarz Filip Marechal *apelował by ustawami*

12 | DZIEKOŃSKA-KOZŁOWSKA 1964, s. 18–20.

13 | *Przeciw sznurówkom* 1903, s. 56.

14 | *Śmierć gorsetom* 1902, s. 529.

ograniczyły państwa produkcję gorsetów i sznurówek¹⁵, a powołując się na badania i statystyki, prasa donosiła, że 70–80% kobiet cierpiało z powodu gorsetu¹⁶. W tym kontekście jako głos w dyskusji na temat roli i skutków noszenia gorsetu można przywołać artykuł z czasopisma „Zdrowie” z 1901 roku autorstwa radiologa doktora Czesława Barszczewskiego, który opublikował go również w formie broszury *Wpływ gorsetów na ustrój kobiecy w świetle badań promieniami Roentgena*¹⁷. To właśnie lekarze propagujący reformę ubioru i bielizny zwracali uwagę na negatywne skutki, jakie wywiera gorset na zdrowie noszącej go kobiety, podkreślali niedotlenienie organizmu, które jest wynikiem ściskania dolnych okolic piersi i talii, oraz ucisk na nerki, śledzionę, wątrobę i żołądek, wywoływany przez sznurowanie gorsetu. W pierwszym dziesięcioleciu XX wieku pojawiły się propozycje zmian fasonów gorsetu, które były związane nie tylko z wcześniejszą falą krytyki, ale również coraz większą popularnością badań przy pomocy promieni Roentgena. Publicysta „Bluszczu” Maria Barszczewska w artykule *Higiena i gorset* zwracała uwagę, iż dzięki badaniom rentgenowskim można opracować model gorsetu zgodny z naturalną anatomią ciała ludzkiego, a przy tym kształtujący sylwetkę w następujący sposób:

[...] gorset taki obejmując całą figurę kobiety nie opiera się na jej bokach i na żołądku, lecz spoczywa na biodrach, podpira ku górze dolną część brzucha, od przodu stanowi prostą linię profilową, od tyłu zaś linię naturalną pleców [...] wykazuje swobodę ruchów oraz niczym nieskrępowany układ narządów wewnętrznych¹⁸.

Konkludując, autorka zauważała:

[...] sprawa połączenia estetyki i higieny gorsetów została rozwiązana. Można nadać figurze miły wygląd dla oka, nie wyrządzając żadnej szkody dla zdrowia, o które dzisiejszym kobietom niemniej idzie jak o wygodę. Można tedy przez odpowiedni krój gorsetu wydłużyć figurę lub ją wyokrąglić, zależnie od tego czy mamy osoby tęższe czy szczuplejsze¹⁹.

Zmieniające się w latach 1908–1914 tendencje w modzie, na które wpływ wywierały starożytna moda grecka, okresu empire’u, ubiory wschodnie oraz powrót

15 | *Walka z gorsetem* 1902, s. 6.

16 | *Wieczna kwestia* 1903, s. 2–3.

17 | BARSZCZEWSKI 1901.

18 | BARSZCZEWSKA 1910, s. 74.

19 | *Ibidem*.

tw. wąskiej mody, akcentowały miękką linię, toteż dokładne modelowanie figury i podkreślanie kontrastów poszczególnych jej partii stało się zbyt częste. W wyniku tych zmian Paul Poiret w jednej ze swych kolekcji zrezygnował z gorsetu o ostrym wcięciu w talii, wprowadzając na jego miejsce gorset szyty z lamy, usztywniony jedynie dwiema fiszbinami, podtrzymujący biust i opinający brzuch i biodra²⁰. Wśród dopuszczalnej różnorodności form w modzie omawianego czasu kobiety nosiły dwa rodzaje gorsetów, dobierając je w zależności od indywidualnej budowy anatomicznej. Przy czym należy zwrócić uwagę, że oba były dość elastyczne i prawie nie miały usztywnień. Do sukien z falbanami, rozszerzających się poniżej linii stanu noszono gorset nieco niższy od góry, akcentujący biodra. Z kolei panie o małym biuście i nieproporcjonalnej długości nóg względem tułowia nosiły gorset o równej linii, niepodkreślający talii i bioder²¹.

Nie wszystkie kobiety poddawały się dyktatowi tej części garderoby, co stanowiło niekiedy przedmiot kpin i żartów ze strony mężczyzn, ale bywało także źle postrzegane przez inne przedstawicielki płci pięknej. Maria Kamińska, wnuczka znanej z działalności filantropijnej i artystycznych zainteresowań przedstawicielki łódzkiej burżuazji – Teresy Silberstein, spowinowacana z rodziną Poznańskich, wspominając wakacje w majątku ziemskim babki w Lisowicach, pisała o prowadzonej z Drezna na lato guwernantce swych kuzynek – pannie Büttner:

[...] była bardzo postępową, czytana i wykształcona [...] wujowie moi kpili sobie z niej po trochu [...] nie nosiła bowiem gorsetu, co w owych czasach poczytywane było za szczyt ekstrawagancji [...] rzucała swym sposobem bycia wyzwanie konwenansom²².

Niektóre kobiety były nawet zachęcane przez swych mężów do odrzucenia gorsetu, czemu w jednym z listów do żony Marii z Goldstejnów daje wyraz socjolog i filozof baron Kazimierz Kelles-Krauz, pisząc:

[...] pamiętaj o tym coś mi przyrzekła: co dzień choć raz krzyż zimną wodą obmywać i dobrze wycierać, kawy nie pić, papierosów nie palić i gorsetu nie nosić [...] o to ostatnie prosiłem cię jak wiesz nie tylko ze względu na zdrowie, ale i na charakter Twój, w celu stopniowego wytępienia lub osłabienia tej bojaźni przed opinią ludzką, co Cię tak męczy i denerwuje²³.

20 | BLACKMAN 2013, s. 59.

21 | DZIEKOŃSKA-KOZŁOWSKA 1964, s. 121.

22 | KAMIŃSKA 1960, s. 29.

23 | KELLES-KRAUZ 1984, s. 89–98.

Trudno tu nie oprzeć się refleksji, że mimo fali krytyki gorset mógł być tak długo społecznie akceptowany, również przez same kobiety, ponieważ dawał im możliwość zaznaczenia przynależności do klasy wyższej, mogącej *sobie pozwolić na kosztowną konsumpcję* przez podkreślenie za pomocą stroju, iż nie *plamią się pracą fizyczną*²⁴. Doprowadziło to jednocześnie do uzależnienia kobiet od mężczyzn i przyczyniło się w konsekwencji do rezygnacji z tej części garderoby w wyniku zachodzącego procesu *budzenia się estetycznego obrzydzenia*²⁵.

Nastąpiła zatem stopniowa detronizacja gorsetu, do której przyczyniły się zwiększona aktywność fizyczna, uprawianie sportu czy wspomniana działalność nie tylko ruchów feministycznych i lekarzy, ale także projektantów mody dostosowujących swoje propozycje do wymogów ergonomii ciała²⁶. Odrzucenie przez kobiety w latach 20. XX wieku gorsetu było także wynikiem ich świadomej emancypacji. Moda musiała bowiem nadążyć za zbliżającą się nową epoką, w której wychodzące poza przestrzeń domu kobiety poszukiwały większej funkcjonalności strojów. Zmieniający się wygląd kobiety dotyczył zarówno jej fizyczności, jak i ubioru. Wzorem nowego wizerunku lat 20. XX wieku stała się tytułowa bohaterka wydanej w 1922 roku powieści Victora Margueritte'a *La Garçonne*. Chłopczyca o smukłej sylwetce, długich nogach, z krótko obciętymi włosami, z wyraźnym makijażem, poruszająca się sprężystym krokiem, skupiająca na ulicy uwagę przechodniów, nosząca kapelusik z małą główką i wąskim rondem, w prostej, dopasowanej sukience z obniżoną talią i spódnicą sięgającą kolan – to obraz znany z ulic wielu miast.

W latach 1921–1923, w okresie mody na tzw. linię becзки klasyczny gorset znikł niemal zupełnie z mody zastąpiony przez bieliznę – *combinasion* (połączenie koszulki z majtkami)²⁷. Jednak z uwagi na modę na płaską figurę, wymagającą tuszowania biustu i pośladków, wiele kobiet powróciło do gorsetu. Można powiedzieć, że w okresie międzywojennym gorset nadawał sylwetce kobiety kształty zgodne z obowiązującą modą. Był on wówczas stosunkowo długi, sięgający od linii biustu aż do połowy uda, miał dwa cienkie ramiączka, a u dołu wprowadzono paski w postaci podwiązek do pończoch, zakończonych klamerkami, zwanymi popularnie żabkami, wykonanymi z gumy i metalu. Miał kolor kości słoniowej lub różowy, a szyty był głównie z adamaszku jedwabnego lub płótna lniano-bawełnianego, łączonego z wszywanymi pasami pasmanteryjnymi z gumowanej tkaniny (wykonanej z nici lateksowej oplecionej przędzą bawełnianą lub jedwabną).

24 | VELEN 1971, s. 155.

25 | VELEN 1971, s. 160.

26 | BLACKMAN 2013, s. 90–109.

27 | SIERADZKA 2013, s. 308.

Kobiety uważające się za nowoczesne i wyzwolone nie chciały jednak nosić gorsetu, w myśl zasady *naga pod suknią* zastępując go spłaszczającym piersi biustonoszem oraz noszonym oddzielnie pasem do pończoch.

W latach 30. XX wieku konstrukcja sylwetki kobiecej akcentowała wydatny biust, szczupłą talię i szerszą linię bioder. Rolą gorsetu było wówczas podkreślenie linii biustu oraz talii²⁸. W jego konstrukcji nie powrócono jednak do fiszbin, tylko nadal wszywano gumowane pasy pasmanteryjne w materiał, z którego był wykonany; zgodnie jednak z nowymi zaleceniami wstawki te umieszczano na biodrach i z tyłu. Pojawiały się również gorsety gumowane w całości, ale uchodziły za mało praktyczne, zwłaszcza w lecie. Ważnym elementem konstrukcji gorsetu były połączone z nim podwiązki do pończoch, ponieważ ściągnięty przez nie ku dołowi, ładniej modelował sylwetkę. Nie powinien jednak jej uciskać, a ponadto należało go wykonać z tkanin łatwych do prania. Autorka popularnego poradnika *Sztuka ubierania się* (wydanego w Poznaniu w 1937) Jadwiga Suchodolska uważała, że nie należy lekceważyć korygującej roli gorsetu. Podkreślała bowiem, że *suknia pod którą nie włożono gorsetu, nie leży ładnie, zresztą mało która z pań ma idealnie zgrabną figurę, a więc gorset, byle nie za ciasny jest potrzebny, szczególnie dla pań tęższych*²⁹. W latach II wojny światowej gorset jednak został zarzucony.

Powrócił ponownie do łask w końcu lat 40. XX wieku w związku ze zmianą konstrukcji sylwetki w modzie damskiej, do czego przyczynił się pokaz kolekcji Christiana Diora w lutym 1947 roku, określonej później mianem *New Look*. Lansowana przez projektanta linia sylwetki, zwana *Ligne Corolle* (*Linia korony kwiatu*), przyjęta także przez innych twórców na paryskich pokazach *haute couture*, wyznaczała kierunek rozwoju mody na lata 50. XX wieku³⁰.

Wśród nowych typów sylwetek lansowano linie: *szeroką-kloszową, prostą i krzywą-owalną*³¹. Linia kloszowa, propagowana przez Diora, wymagająca skomplikowanych tradycyjnych technik krawieckich, polegała na wprowadzeniu sukienek dużo dłuższych, do połowy łydki, z szerokimi sfałdowanymi spódnicami (mierzącymi w obwodzie blisko 8 m i ważącymi 2,5 kg), o obcisłych stanikach podkreślających wąską talię i akcentujących biust oraz wąskich, spadzistych ramionach. Dopełnienie sylwetki stanowiła mała głowa i stopy w lekkich pantoflach na wysokim obcasie. Styl ten, będący powrotem do naturalnej kobiecości spotkał się początkowo z pewnymi oporami, ale z czasem został przyjęty przez większość kobiet, które zmęczone ograniczeniami wynikającymi z lat wojny uznały

28 | *Ibidem*, s. 310.

29 | SIERADZKA 2013, s. 310.

30 | BLACKMAN 2013, s. 176–212.

31 | DZIEKOŃSKA-KOZŁOWSKA 1964, s. 305.

go za powrót do dawnej elegancji. Dała temu wyraz przedstawicielka amerykańskiej socjety i pisarka Susan Mary Alsop, pisząc:

[...] nie da się przecenić piękności New Look. Jesteśmy uratowane: wróciły twarzowe ubrania, do lamusa poszły poważne, watowane ramiona – teraz modne są miękko zaokrąglone, bez poduszek i wąskie talie oraz szerokie, szerokie spódnice [...] ³².

Nowa sylwetka wymagała także nowoczesnego wariantu gorsetu, który nie krępował już ciała tak bardzo jak w przeszłości. Bielizna musiała bowiem dać kobietom możliwość najlepszej prezentacji nowych modeli sukien. Wąską talię, podkreśloną linię bioder, zaakcentowaną partię biustu osiągnięto przez zastosowanie w gorscie ściągającej taśmy elastycznej *gros-grain*, przyszywanych pod spódnicą falban powiększających optycznie biodra oraz watowanych filcem lub gąbką staników. W majowym numerze pisma kobiecego „Jardin des Modes” z 1947 roku pojawił się obszerny artykuł omawiający modele gorsetów zaprojektowanych przez Christina Diora, Pierre’a Balmaina i Jacques’a Fatha.

Opisywany tu trend nowej mody określony mianem *busty look* sprawił, że gorset w 1949 roku stał się niemal obowiązującą częścią bielizny damskiej. Nadano mu formę wyprofilowanego pasa, zaczynającego się poniżej linii biustu, ściskającego talię, kończącego się na linii bioder, które na zasadzie kontrastu były silnie zaakcentowane. Nawiązano tym samym do znanej już z początku XX wieku konstrukcji gorsetu. Jednak starano się o większą wygodę, a uwzględniając zasady ergonomii, wprowadzano zróżnicowane modele, wśród których pojawiły się gorsety elastyczne (preferowane przez osoby cięższe) i cienkie (noszone pod suknie wieczorowe), często połączone z pasem do pończoch i zapinane na metalowe haftki lub zamek błyskawiczny. Najmodniejsze gorsety były w kolorze cielistym. Sami projektanci starali się o wprowadzenie nowych materiałów jak nylon i perlon, dających zmienną rozciągliwość tkaniny, a w wytworniejszych modelach sięgano po cienki tiul lub lansowany przez projektanta i twórcę perfum Marcela Rochasa – biały atlas obszyty czarną koronką typu chantilly. Część gorsetów miała formę wydłużoną, sięgającą poza linię bioder i wykończona była usztywnioną falbaną lub baskinką z koronki, która lekko unosiła spódnicę na biodrach. Rodzaj noszonego gorsetu zależał od linii stroju, linię kloszową łączono bowiem z gorssetem w typie wyprofilowanego pasa, do linii prostej noszono zazwyczaj elastyczną taśmę połączoną z pasem do pończoch, a do krzywej-owalnej stosowano gorsety o wydłużonej formie połączone z różnymi podłożeniami w postaci doszywanych falban czy baskinek.

Wspomnieć w tym miejscu należy, że do rozpowszechnienia gorsetów bieliznianych przyczynili się także brytyjscy projektanci mody – Norman Hartel i Hardy Amies oraz Charles James, lansujący w modzie kobiecej około 1950 roku tzw. linię londyńską, nadającą sylwetce kształt klepsydry. Dwaj pierwsi byli nadwornymi projektantami królowej Elżbiety II i jej siostry – księżniczki Małgorzaty. Jednak wśród brytyjskich przedstawicielek klasy średniej linię tę spopularyzowała firma Horrockses Fashions szyjąca seryjne letnie sukienki z drukowanych tkanin bawełnianych. Sprzedaż tych kreacji wzrosła znacząco m.in. także za sprawą zamówienia ich w 1954 roku przez Elżbietę II w związku z podróżą dyplomatyczną po krajach Brytyjskiej Wspólnoty Narodów³³.

W latach 60. XX wieku na fali przemian społecznych i gospodarczych, których jednym z efektów był bunt młodego pokolenia pragnącego zaznaczenia własnej odrębności, zmiana uległa także moda, w której zgodnie z duchem nowych czasów podkreślona została fizyczność. Zaproponowane w 1964 roku przez amerykańskiego projektanta Rudiego Gernreicha kostiumy kąpielowe topless, zwane *monokini*, czy lansowane przez Andre Courreges'a minispódniczki i wieczorowy damski spodnium łamały pewne tabu, stanowiąc jednocześnie sensację. Podobnie jak pochodząca z tego samego okresu *Kolekcja ery kosmicznej* Pierre'a Cardina prezentująca proste formy geometryczne. Przyczyniło się to do zupełnej detronizacji gorsetu i narzucenia mu w kolejnej dekadzie nowej roli.

Gorsety pojawiły się bowiem w ofercie firm bieliznianych w latach 70. XX wieku, ale nie stanowiły już, tak jak dwie dekady wcześniej, niezbędnej części damskiej garderoby. Docenione zostały jedynie – zwłaszcza przez grupę tęższych pań – ich walory modelujące i korygujące sylwetkę. Dopiero lata 80. XX wieku, będące w modzie, szczególnie kobiecej, okresem koegzystencji różnorodnych stylów, przekształciły tradycyjną bieliznę w strój wierzchni, co miało związek nie tylko z szeroko rozumianym postmodernizmem, ale także powrotem do rozbudzenia świadomości ciała, z którą w modzie mieliśmy do czynienia w dekadzie lat 60. XX wieku. Projektanci awangardowi jak Jean-Paul Gaultier czy Vivienne Westwood przekształcili tradycyjną bieliznę w tym gorset, w nowoczesne ubiory podkreślające dynamikę ciała. Za sprawą kolekcji Jeana-Paula Gaultiera z 1983 roku, biustonosz nazywany cekinami czy mały różowy lub czarny gorset stały się niemal powszechnie noszoną przez kobiety częścią ubioru wierzchniego, zakładaną zamiast bluzek pod żakiet-marynarkę nawiązującą do konstrukcji stroju męskiego. Potraktowane w ten sposób części bielizny spopularyzowała również Madonna w czasie swych światowych tournée w 1984 i 1990 roku, występując na scenie w kostiumach zaprojektowanych przez Gaultiera.

33 | *Ibidem*, s. 198–199.

Nieco odmiennie postrzegał gorset Issey Miyake, który w kolekcji jesienno-zimowej z 1980 roku wykonał go z profilowanego plastiku. Gorset ten powstał jako dopełnienie scenicznego *emploi* słynnej outsiderki – piosenkarki, aktorki i modelki Grace Jones, będącej typem agresywnej piękności, ikoną popkultury lat 80. XX wieku, łączącej w swym wyglądzie cechy androgyniczne z elementami stylów punk, *goth* czy *new romantic*. Miyake w swym projekcie stworzył z plastiku niemal drugą skórę. Gorset staje się tu pancerzem chroniącym nie tylko ciało, ale w pewien sposób stanowiącym jego substytut. Podobne spojrzenie w jesienno-zimowej kolekcji zaprojektowanej dla domu mody Givenchy w 1999 roku zaproponował Alexander McQueen, który do realizacji gorsetu wykorzystał formowaną skórę.

W przywołanych przykładach daje o sobie znać nowy sposób spojrzenia na ludzkie ciało, jak na podstawę ubioru. Można powiedzieć, że nową wartość gorsetowi nadała dopiero moda lat 80. XX wieku, w tym okresie bowiem pojawiły się propozycje projektantów *haute couture* będące przykładem reinterpretacji jego pierwotnej historycznej formy i funkcji. Gorset w ich twórczości stał się zatem implantem pamięci, wykreowanym *ex post* zarówno w postaci kopii pamięci, jak i jej stylizacji³⁴, w sposób jedynie powierzchowny nawiązuje bowiem do dawnej, historycznej formy, konstrukcji i funkcji. Zyskał jednak nowe dystynkcje, gdyż moda oscylująca między przeszłością a przyszłością osadzona jest ściśle w teraźniejszości. Z symbolu ucisku i poddaństwa, o czym pisał Thorstein Veblen, staje się obecnie atrybutem erotyzmu, a nawet niezależności i władzy. Bowiem, jak zauważa Toussaint-Samant, bielizna jest

przedmiotem kultu, kultu ukochanej, realnej lub wymarzonej [...] wiąże się z fetyszyzmem i to nie tylko w oczach mężczyzny, będąc dopełnieniem lub substytutem związku z żywą kobietą, ale także wyraża miłość kobiety do samej siebie [...].³⁵

Dokonana tu reinterpretacja historii stanowi trwały nośnik pamięci. Można w tym miejscu podjąć próbę zastanowienia się nad przyczynami i uwarunkowaniami implantowania formy gorsetu, wśród których istotną rolę odgrywają czynniki natury kulturowej i społecznej, wynikające z pewnej nostalgii za tym, co utracone, a jednocześnie nadanie tej przeszłości nowej wartości, gdyż – jak zauważa Marian Golka – *społeczeństwa doświadczają same siebie przez to, co pamiętają, ale też w jakiś tajemniczy sposób przez to, co zapominają*³⁶.

34 | GOLKA 2009, s. 161–164.

35 | TOUSSAINT-SAMANT 2011, s. 361.

36 | GOLKA 2009, s. 164.

Bibliografia

- BARSZCZEWSKA 1910 – Maria Barszczewska, *Gorset i higiena*, „Bluszcz”, nr 7 (1910), s. 74.
- BARSZCZEWSKI 1901 – Czesław Barszczewski, *Wpływ gorsetów na ustrój kobiety w świetle badań promieniami Roentgena*, Warszawa 1901.
- BLACKMAN 2013 – Carol Blackman, *100 lat mody*, Warszawa 2013, s. 59.
- DZIEKOŃSKA-KOZŁOWSKA 1964 – Alina Dziekońska-Kozłowska, *Moda kobieca XX wieku*, Warszawa 1964, s. 18–20.
- GAWROŃSKI 1912 – Henryk Gawroński, „Rozwój”, nr 170 (1912), s. 4.
- GOLKA 2009 – Marian Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 161–164.
- IHNATOWICZ 1972 – Ireneusz Ihnatowicz, *Burżuazja warszawska*, Warszawa 1972, s. 161.
- JANIAK-JASIŃSKA 1998 – Agnieszka Janiak-Jasińska, *Aby wpadło w oko...*, Warszawa 1998, s. 103.
- KAMIŃSKA 1960 – Maria Kamińska, *Ścieżkami wspomnień*, Warszawa 1960, s. 29.
- KELLES-KRAUZ 1984 – Kazimierz Kelles-Krauz, *Listy*, t. I: 1890–1897, red. Feliks Tych, Wrocław–Kraków 1984, s. 89–98.
- Przeciw sznurówkom* 1903 – [b.a.], *Przeciw sznurówkom*, „Rozwój”, nr 85 (1903), s. 56.
- SIERADZKA 2013 – Anna Sieradzka, *Moda w przedwojennej Polsce. Codzienna, sportowa, wieczorowa, ślubna, dziecięca, bielizna*, Warszawa 2013, s. 308.
- TOUSSAINT-SAMANT 2011 – Maguelonne Toussaint-Samant, *Historia stroju*, tłum. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 2011, s. 366–367.
- Śmierć gorsetom* 1902 – *Śmierć gorsetom*, „Ziarno”, nr 27 (1902), s. 529.
- VEBLEN 1971 – Thorstien Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, tłum. Janina i Krzysztof Zagórcy, Warszawa 1971, s. 157.
- Walka z gorsetem* 1902 – [b.a.], *Walka z gorsetem*, „Goniec Łódzki”, nr 24 (1902), s. 6.
- WAYDEL-DMOCHOWSKA 1960 – Jadwiga Waydel-Dmochowska, *Jeszcze o dawnej Warszawie*, Warszawa 1960, s. 320–321.
- Wieczna kwestia* 1903 – [b.a.], *Wieczna kwestia*, „Goniec Łódzki”, nr 158 (1903), s. 2–3.

Ewa Letkiewicz

Instytut Nauk o Kulturze
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie <https://orcid.org/0000-0002-1621-7947>

Franciszek Jaworski (1873–1914) – pierwszy historiograf biżuterii polskiej¹

Franciszek Jaworski (1873–1914) – the first historiographer of Polish jewelery

Streszczenie: Artykuł dotyczy postaci lwowskiego historyka, antykwariusza, kolekcjonera, dziennikarza, publicysty Franciszka Jaworskiego (1873–1914). Jego prace poświęcone polskim pierścieniom historycznym z lat 1911–1913 są pierwszymi, które dokumentują te przedmioty, pochodzące z końca XVIII stulecia i z wieku XIX.

Zwłaszcza praca o pierścieniach powstała w 1913 roku wywarła znaczący wpływ na późniejsze piśmiennictwo poświęcone polskiej biżuterii. Jej autor był pierwszym badaczem postrzegającym pierścień jako ważny obiekt historyczny, dokument kultury minionych czasów, na pozór tylko przedmiot drobny, pozbawiony znaczenia.

Zabytki zebrane w pracy *Pierścienie historyczne polskie* podzielił Jaworski na grupy uporządkowane chronologicznie. Cztery najstarsze pierścienie odnosiły się do schyłku Rzeczypospolitej, a pozostałe 114 wiązały się z osobami i wydarzeniami XIX wieku (ostatni z pierścieni pochodził z 1894 roku).

Typologia pierścieni wprowadzona przez Franciszka Jaworskiego stała się ważna dla późniejszych systematyzacji polskiej biżuterii. Choć była to grupa dzieł przygodnie przez niego zebranych, stała się dla kolejnych generacji podstawą do wyodrębnienia nowej kategorii biżuterii, znanej dziś jako „biżuteria patriotyczna”. Z tego powodu Franciszka Jaworskiego należy traktować jako pierwszego ich historiografa, który swoim opracowaniem zwrócił uwagę na potrzebę badań na tym nierozpoznanym polu.

Słowa kluczowe: Franciszek Jaworski; biżuteria, biżuteria patriotyczna, historiografia biżuterii

Abstract: The article concerns the figure of Franciszek Jaworski (1873–1914), a historian, antiquarian, collector, journalist, and journalist from Lviv. His works on Polish historical rings from 1911–1913 are the first to document these items from the end of the 18th century and the 19th century.

Especially the work on rings, written in 1913, had a significant impact on the subsequent literature on Polish jewelry. Its author was the first researcher to perceive the ring as an important historical object, a document of the culture of bygone times, seemingly only a small, meaningless object.

The items collected in the work *Historical Polish Rings* were divided by Jaworski into groups arranged chronologically. The four oldest rings related to the decline of

1 | Referat został wygłoszony 13 czerwca 2019 r. na Zamku Królewskim w Warszawie na XVIII sesji naukowej z cyklu „Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce”, pt. „Rządzić i olśniewać”, zorganizowanej przez Muzeum Zamku Królewskiego w Warszawie i Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, 12–13 czerwca 2019.

the Polish-Lithuanian Commonwealth, and the remaining 114 were related to people and events of the 19th century (the last of the rings was from 1894).

The ring typology introduced by Franciszek Jaworski became important for the subsequent systematization of Polish jewelry. Although it was a group of works accidentally collected by him, it became a basis for the next generations to distinguish a new category of jewelry, known today as “patriotic jewellery”. For this reason, Franciszek Jaworski should be treated as the first historiographer who drew attention to the need for research in this unrecognized field with his study.

Keywords: Franciszek Jaworski, jewellery, patriotic jewellery, jewellery historiography

Dla pokoleń lwowskich historyków książki Franciszka Jaworskiego (ilustr. 1) były uctwą dla ducha i intelektu, prawdziwymi rarytasami, podobnie jak jego artykuły. W czasach sowieckich niedostępne, zamknięte na wiele lat w tzw. „specfondach” lwowskich bibliotek² przeżywają obecnie renesans zainteresowania.

W 2013 roku lwowskie wydawnictwo Centrum Europy zainicjowało przekład na język ukraiński książek Franciszka Jaworskiego. Jako pierwszy z zaplanowanej serii ukazał się tom z 1917 roku *O szarym Lwowie*. Redaktor naukowy wydania Jurij Biriulow podczas prezentacji książki w Pałacu Potockich we Lwowie we wrześniu 2013 roku, wspominając postać sławnego lwowianina, stwierdził, że *Franciszek Jaworski był prawdziwym rycerzem starego Lwowa. Był równocześnie naukowcem, dziennikarzem i historykiem*³.

Nieco wcześniej do reedycji dzieł Franciszka Jaworskiego doszło w Polsce. W latach 90. XX wieku ich przedruk zainicjowała seria wydawnicza „Biblioteka Lwowska”⁴. Do odnowienia wiedzy o dziele Franciszka Jaworskiego przyczyniły się także zespoły badawcze powołane w środowiskach naukowych Polski i Ukrainy, które po roku 2000 rozpoczęły systematyczne prace nad lwowskim środowiskiem historycznym XIX i XX wieku⁵.

Na fali ukraińskich przekładów i polskich wznowień dzieł Jaworskiego, w 2017 roku ukazał się w Polsce reprint jego rzadkiej, trudno dostępnej pracy z 1912 roku *Pierścienie historyczne polskie*⁶ poświęconej pierścieniom z końca XVIII stulecia i z wieku XIX. Praca o pierścieniach, powstała u progu XX wieku, warta jest bliższego omówienia ze względu na rolę, jaką odegrała w kolejnych latach. Z przeglądu piśmiennictwa poświęconego historii biżuterii w Polsce wynika,

2 | SMIRNOW 2013.

3 | *Ibidem*.

4 | *Ibidem*.

5 | MICHALSKA-BRACHA 2012, s. 12; JULKOWSKA 2016, s. 343–355.

6 | JAWORSKI 2017.

że jej autor był pierwszym z badaczy⁷ postrzegających pierścienie jako ważny obiekt historyczny. Ten drobny i na pozór pozbawiony znaczenia przedmiot, *na który nikt uwagi nie zwracał, tak jak zapomina się o przedmiotach codziennego użytku*, Jaworski traktował jak *dokument kultury niedawnych czasów*⁸.

Zainteresowanie Jaworskiego dotyczyło pierścieni z czasów porozbiorowych, upamiętniających *każdy dzień sławy i smutku, każdy płacz, klęskę, zaciśnięcie kajdan i promyk wolności*. Pierścień jako taki miał dla Jaworskiego *znaczenie pamiątki narodowej*⁹, *sprzętu narodowego*. Pogląd ten nie był nowy, rozpowszechniony był już w środowisku XVIII-wiecznych zbieraczy i kolekcjonerów, którzy w sytuacji narodu podzielonego między trzech zaborców zbieranie pierścieni traktowali jako szczególne patriotyczne zadanie¹⁰. Zachowane pamiątki narodowe miały być gwarancją dla przyszłości narodu¹¹.

Bardziej oryginalne było podejście Jaworskiego, który pierścieniom tym nadał nie tylko znaczenie artefaktów upamiętniających opiewane wydarzenia, ale też dokumentów przekazujących informacje o ludziach i procesach, które powołały je do istnienia. Uznał je za reprezentantów swojej epoki, odzwierciedlenie pojęć, upodobań, *źródło do poznania współczesnego sobie gustu* – jak pisał. W tym ujęciu zatem przedmiot upamiętniający upamiętnia jednocześnie ludzi, dla których jego wykonanie i istnienie było ważne. Mając świadomość nowego interpretacyjnego podejścia, które moglibyśmy nazwać *upamiętnianiem drugiego stopnia*, we wstępie do omawianej książki zaznaczył, że nikt przed nim *nie wspomniał ani słowem o takim znaczeniu pierścieni*¹².

Podejście Jaworskiego – niczym detektywa historii tropiącego *ślady przeszłości*, traktowane jako pamiątki wydarzeń, będące dowodem na to, jak było – pomijało aspekty dociekań warsztatowych, formalnych czy estetycznych. W jego ujęciu na daleki plan schodziły kwestie wykonawstwa, pochodzenia, powtarzalności wzorów etc. Niezależnie jednak od tego, pierścienie zewidencjonowane przez Jaworskiego są dzisiaj dla nas bezcennym źródłem wiedzy o dziełach w dużej części już nieistniejących.

Zabytki zebrane w pracy *Pierścienie historyczne polskie* podzielił Jaworski w grupy uporządkowane chronologicznie. Cztery najstarsze pierścienie odnosiły się do schyłku Rzeczypospolitej, a pozostałe 114 wiązały się z osobami i wydarzeniami

7 | LETKIEWICZ 2019.

8 | JAWORSKI 2017, s. 12–13.

9 | LETKIEWICZ 2020, s. 507–519.

10 | JURKOWSKA 2014, s. 290, 300–351.

11 | *Ibidem*, s. 294.

12 | JAWORSKI 2017, s. 12–13.



1. Franciszek Jaworski (z prawej) i Franciszek Kowalyszyn w pracowni Archiwum Miejskiego we Lwowie (1911), fot. Polona, sygn. F. 25093/III, <https://polona.pl/item/franciszek-jaworski-i-franciszek-kowalyszyn-w-pracowni-archiwum-miejskiego-w-ratuszu-we,NDA4MTkwNjg/o/#info:metadata> [dostęp 20.07.2021].

XIX wieku (ostatni z pierścieni pochodził z 1894 roku). Typologia pierścieni wprowadzona przez Franciszka Jaworskiego stała się ważna dla późniejszych systematyzacji polskiej biżuterii. Choć była to grupa dzieł przygodnie przez Jaworskiego zebranych, stała się dla kolejnych generacji podstawą do wyodrębnienia nowej kategorii biżuterii, znanej dziś jako biżuteria patriotyczna.

Dla zrozumienia postawy i zainteresowań Franciszka Jaworskiego ważne jest przybliżenie kilku faktów z jego bogatej biografii. Urodził się w roku 1873 w Gródku Jagiellońskim w obwodzie lwowskim (położonym 25 km na zachód od Lwowa). Do

gimnazjum uczęszczał we Lwowie. Tu też podjął studia prawnicze na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Lwowskiego, a po ich ukończeniu rozpoczął pracę jako urzędnik w magistracie lwowskim. W 1903 roku na wniosek tegoż magistratu otrzymał pracę na stanowisku pomocnika archiwariusza u boku znanego lwowskiego historyka, archiwisty i antykwariusza Aleksandra Czołowskiego (1865–1944), założyciela lwowskiego Muzeum Historycznego¹³. Na tym stanowisku pozostał do swej przedwczesnej śmierci w 1914 roku, przeżywszy niespełna 41 lat¹⁴.

Był też Franciszek Jaworski asystentem w Muzeum Historycznym, odpowiedzialnym za ochronę zabytków kultury, ich zabezpieczanie i ewidencjonowanie. Brał aktywny udział w organizowaniu wystaw historycznych, angażując się w przygotowanie wystawy *Pamiętki 1863 roku* zorganizowanej we Lwowie w 1913 roku. Pełnił wówczas funkcję sekretarza sekcji wystawowej Komitetu 50. rocznicy powstania styczniowego oraz opracował katalog ekspozycji *Album pamiętek roku 1863*¹⁵.

Jaworski był jednym z założycieli Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa, powołanego w 1906 roku. Wchodził w skład jego prezydium oraz pełnił funkcję redaktora wydawanej przez Towarzystwo serii wydawniczej „Biblioteka Lwowska”, w której opublikował swoje prace poświęcone historii, instytucjom i architekturze

13 | MICHALSKA-BRACHA 2012, s. 15–19; MICHALSKA-BRACHA 2016a, s. 108–109.

14 | OPAŁEK 1914; PAWŁOWSKI 1914, s. 315–316; CHAREWICZOWA 1938, s. 125–132; LECHICKI 1964–1965, s. 105–106; MICHALSKA-BRACHA 2012, s. 15–16.

15 | MICHALSKA-BRACHA 2016a, s. 109–110.

Lwowa¹⁶. Okres jego największej aktywności pisarskiej i najlepszych prac przypada na lata 1902–1912. W tym jednym dziesięcioleciu wydał 21 publikacji książkowych. W realizacji części zamierzeń przeszkodziła mu gruźlica, na którą ciężko zachorował. Nieukończone zostały prace: *Więzienie karmelickie* oraz *Herb miasta Lwowa*. Dwie inne: *O szarym Lwowie* (1917) i *Księga ławnicza miejska 1441–1448* (1921), ukazały się drukiem dopiero po śmierci autora¹⁷.

Historyk prowadził także szeroką działalność publicystyczną, nie tylko aktywnie pisząc do kilku tytułów prasy lwowskiej, m.in. do „Kuriera Lwowskiego”, „Gazety Lwowskiej”, dodatku literacko-naukowego „Tydzień” (w latach 1893–1906) oraz „Na Ziemi Naszej” (w latach 1909–1911), ale też pełniąc w „Kurierze Lwowskim” i „Tygodniu” funkcje członka redakcji i redaktora odpowiedzialnego¹⁸. Spod jego pióra wyszła blisko połowa artykułów historycznych publikowanych na łamach dodatków „Tydzień” i „Na Ziemi Naszej”. Dane te są orientacyjne, ponieważ niektóre z jego tekstów ukazywały się anonimowo¹⁹.

Udziałał się także we władzach Towarzystwa Dziennikarzy Polskich powołanego we Lwowie w 1893 roku²⁰. Był sekretarzem Polskiego Stronnictwa Ludowego i aktywnym jego działaczem. Z racji swoich przekonań politycznych już na studiach nazwany został *czerwonym radykałem*²¹.

To jednak nie koniec aktywności Franciszka Jaworskiego. Równie czynny i owocny okazał się na polu kolekcjonerstwa i muzealnictwa. Na łamach „Tygodnika” i „Na Ziemi Naszej” omówił znane prywatne kolekcje Lwowian: aptekarza i uczestnika powstania styczniowego Zygmunta Drągowskiego (1843–1915), aktora i dziennikarza Jarosława Odrowąż Pieniążka (1853–1920) oraz historyka sztuki i kustosa Muzeum Miejskiego we Lwowie Stanisława Zarewicza (1874–1931). Gromadził również materiały dotyczące zbiorów Władysława Łozińskiego, posiadającego jedną z największych kolekcji dzieł sztuki i militariów²². Sporządził katalog unikatowej kolekcji medali Władysława Przybysławskiego, opublikowany w 1910 roku²³. Pozostawił opracowania na temat lwowskich ekslibrisów (*Lwowskie znaki biblioteczne*) i numizmatyki²⁴.

16 | *Ibidem*, s. 110; CHAREWICZOWA 1938, s. 125–127.

17 | MICHALSKA-BRACHA 2016b, s. 269.

18 | LUBCZYŃSKA 2017, s. 149.

19 | MICHALSKA-BRACHA 2016b, s. 268.

20 | MICHALSKA-BRACHA 2016a, s. 110.

21 | CHAREWICZOWA 1938, s. 128.

22 | *Ibidem*, s. 112–113.

23 | JAWORSKI 1910; MICHALSKA-BRACHA 2016a, s. 113.

24 | CHAREWICZOWA 1938, s. 127–128; MICHALSKA-BRACHA 2016a, s. 113.

Dorobek pisarski Franciszka Jaworskiego przypadł na lata intensywnego rozwoju badań z zakresu regionalistyki i dziejów Lwowa²⁵. Sprzyjało temu instytucjonalne oparcie w lwowskich archiwach, bibliotekach, miejskich muzeach, towarzystwach naukowych, literaturze krajoznawczej i czasopiśmiennictwie o profilu społeczno-kulturalnym. Aktywność na tych polach wspierały władze miasta. Badania z zakresu regionalistyki i historii Lwowa mieściły się w obszarze badań uniwersyteckich historyków, archiwistów, muzealników, miłośników przeszłości, publicystów i amatorów. W swoich pracach nawiązywał do badań regionalnych prowadzonych przez Władysława Łozińskiego i Fryderyka Papée²⁶.

W pracy o pierścieniach historycznych wyszedł Jaworski poza obszar regionalny. Oprócz zasobów lwowskich (Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie, Muzeum im. Króla Jana III Sobieskiego we Lwowie, Biblioteki Pawlikowskich we Lwowie) sięgnął do zbiorów kolekcjonerów warszawskich, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu, Muzeum Tarczyńskiego w Łowiczu, a także do wielu indywidualnych kolekcjonerów prywatnych z Galicji i Królestwa Polskiego.

Pierwsze publikacje poświęcone pierścieniom historycznym zamieścił Jaworski na łamach pisma „Na Ziemi Naszej” w 1911 roku²⁷. Ukazało się wówczas 15 artykułów poświęconych pamiątkowym pierścieniom polskim. Teksty te wydał w 1912 roku w postaci książki, w której przyjął podział na rozdziały niemal dosłownie powtarzające treść wcześniejszych artykułów. Publikacja była ilustrowana rysunkami wybranych pierścieni wykonanymi przez Rudolfa Mękickiego (1887–1942), wykładowcę Politechniki Lwowskiej, znanego medaliera, historyka sztuki, muzeologa, twórcę ekslibrisów i redaktora naczelnego kwartalnika „Zapiski Numizmatyczne”²⁸.

Wydanie artykułów o pierścieniach zbiegło się w czasie z przygotowaniem do uroczystych obchodów 50-lecia powstania styczniowego przypadających na rok 1913, możliwych do publicznego, swobodnego celebrowania jedynie w Galicji, gdzie Polacy uzyskali w latach 1860–1873 spore ustępstwa ze strony Austriaków²⁹. Na długo przed datą obchodów, bo już w roku 1911, zawiązał się Komitet i rozpoczęto przygotowania do uroczystości³⁰. Franciszek Jaworski został zaangażowany jako

25 | CHAREWICZOWA 1938; TOCZEK 2013, s. 254–256.

26 | MICHALSKA-BRACHA 2016a, s. 106–108.

27 | JAWORSKI 1911.

28 | JAWORSKI 2017.

29 | Galicja uzyskała własny Sejm i Wydział Krajowy, cieszyła się wolnością prasy, nauki i nauczania, wolnością stowarzyszeń. Od 1869 r. językiem urzędowym w Galicji stał się język polski. W 1870 r. Lwów uzyskał pełny samorząd na czele z prezydentem miasta. JEDYNAK 2007, s. 111.

30 | *Przewodnik* 1913, s. 4–5.

sekretarz wystawy oraz autor katalogu ekspozycji. Zmierzył się z zadaniem bardzo trudnym, zważywszy na liczbę eksponatów (w większości nieopracowanych), jakie napłynęły na wystawę, łącznie w liczbie około 10 000, pozyskanych od 372 posiadaczy. Wśród „narodowych pamiątek” zgromadzonych w 15 salach Pałacu Sztuki we Lwowie, obok portretów, mundurów, broni, sztandarów, pieczęci, pamiątek okresu manifestacji i żałoby narodowej, pamiątek zesłań, nekrologów, w jednej z sal pokazano pierścienie i „czarną biżuterię”. Tę ważną wystawę dokumentowały dwa wydawnictwa – *Przewodnik po wystawie 1863. 1863–1913* oraz *Album pamiątek roku 1863* ze wstępem Franciszka Jaworskiego³¹.

Powstanie styczniowe w narracji Jaworskiego w *Albumie pamiątek roku 1863* przedstawione zostało językiem podniosłej retoryki jako nadzwyczajny, bohaterski zryw całego narodu. Pięćdziesiąt lat, jakie minęło od czasu wybuchu powstania, zatarło we wspomnieniach Lwowian negatywne oceny działań politycznych i ich skutków pociągających za sobą tysiące ofiar³². Powstanie styczniowe w miarę upływu czasu zyskiwało coraz więcej pozytywnych opinii i ulegało z wolna idealizacji, mitologizacji, a jego uczestnicy – gloryfikacji i heroizacji. Postrzegano ich jako bohaterów. Ich postawy moralne nawiązujące do romantycznego wzorca były wysoko cenione jako pełne poświęcenia i ofiar, niezłomnej walki do końca, łącznie z oddaniem życia za sprawę Ojczyzny³³.

Podniosły język wypowiedzi obrał już wcześniej Franciszek Jaworski w tekstach poświęconych polskim pierścieniom. W jego narracji doszło do przewartościowania tych przedmiotów. Inaczej niż Izabela Czartoryska³⁴, przedmiotom nie tylko królewskim, ale też prywatnym, osobistym pamiątkom z domowych szuflad³⁵, nierzadko o małej wartości materialnej³⁶ – nadał zaszczytne miano „narodowej pamiątki”.

Rzeczowy zakres „narodowych pamiątek” otwierają w jego pracy pierścienie konfederacji barskiej z lat 1768–1772, które zdaniem historyka dały początek

31 | *Ibidem*; *Album pamiątek* 1913.

32 | Lwów był „matecznikiem” polskości, narodowych tradycji, a w XIX i XX w., aż po czasy II wojny światowej ośrodkiem słynącym z długiej tradycji obyczaju patriotycznego. Zagadnienia lwowskiego patriotyzmu rozpatrują: JEDYNAK 2007, s. 109–116; STAWARZ 2007, s. 151–159; MICHALSKA-BRACHA 2012, s. 11–26; MICHALSKA-BRACHA 2016a, s. 108–114; LUBCZYŃSKA 2017, s. 147–168.

33 | MICHALSKA-BRACHA 2003, s. 77.

34 | Uwaga Izabeli Czartoryskiej koncentrowała się na pamiątkach i relikwiach sławnych postaci królów, wodzów, poetów i uczonych. JURKOWSKA 2014, s. 354–355.

35 | Niektóre z tych domowych relikwii w czasie pisania książki przez Franciszka Jaworskiego znajdowały się już w posiadaniu muzeów.

36 | JAWORSKI 2017, s. 13–15, wymienia zbiory prywatne, a także kilka publicznych, w których znalazły się przejęte zbiory prywatne. Pewną ich część stanowiły pierścienie o niskiej wartości materialnej: żelazne, brązowe, mosiężne, rogowe, kościane, wykonane z włosów.

*hasłom narodowym, stały się arką symbolów polskiej myśli, pisaną tablicą obywatelskiego obowiązku*³⁷. Ich systematyzację kończy w książce o pierścieniach opis srebrnej obrączki wybitej na pamiątkę Wystawy Krajowej we Lwowie w 1894 roku.

Wyliczając pierścienie, które *wstrząsnęły umysłami*, obudziły *bohaterskie porwy*, Jaworski wyodrębnił w ramach zbioru „narodowych pamiątek”: zaszczytne pierścienie króla Stanisława Augusta, rozdawane mieszczańskim twórcom Konstytucji majowej; nagrodowe pierścienie powstałe z inspiracji Tadeusza Kościuszki, wręczane zasłużonym żołnierzom; jak też pierścienie z jego wizerunkiem fundowane przez zwykłych obywateli, którzy chcieli uczcić śmierć wodza i niekwestionowanego bohatera. Do pamiątek narodowych włączył również pierścienie z wizerunkiem Kościuszki zamawiane z okazji sypania jego kopca i rocznic śmierci; pierścienie związane z epopeją napoleońską; rozdawane przyjaciółom przez księcia Józefa Poniatowskiego z podobizną własną; fundowane przez jego żołnierzy powracających do ojczyzny czy też przez żołnierzy księcia pełniących straż przy jego zwłokach przywiezionych z Lipska do Warszawy; pierścienie upamiętniające śmierć księcia Józefa Poniatowskiego, wykonane jakoby z podków jego konia. W swoim opisie zamieścił Jaworski pierścienie Królestwa Kongresowego; pierścienie spiskowców z tajnymi znakami; pierścienie wręczane jako oznaka czci wybitnym zasłużonym; pierścienie powstania listopadowego – z hasłami niepodzielności Polski i Litwy i związane z jego bohaterami (m.in. poświęcone Józefowi Chłopickiemu, Adamowi Czartoryskiemu, Janowi Skrzyneckiemu, Józefowi Sowińskiemu), i styczniowego – z hasłami ufności w wodzów, bohaterów i Boga (z modlitwymi wezwaniami, symbolami religijnymi, znakami narodowymi)³⁸.

Wśród różnych form i treści oraz różnego przeznaczenia pierścieni historycznych wylicza Franciszek Jaworski pierścienie sławnych pisarzy i postaci zasłużonych dla polskiej kultury: pierścienie Ignacego Krasickiego, pierścienie poświęcone pamięci uczonego prawnika i historyka Tadeusza Czackiego, pierścienie Juliana Ursyna Niemcewicza, Leonarda Chodźki, pierścienie upamiętniające 50-lecie pracy pisarskiej Józefa Ignacego Kraszewskiego³⁹. Wśród pierścieni historycznych znalazły się i te związane z masonerią⁴⁰.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że do pamiątek Królestwa Kongresowego Jaworski zaliczył także pierścienie poświęcone carowi Aleksandrowi I, władcy uznawanemu w opinii jego polskich poddanych za „wskrzesiciela Polski”. Pisząc

37 | *Ibidem*, s. 9.

38 | *Ibidem*, s. 17 i nn.

39 | *Ibidem*, s. 21–22 i nn.

40 | *Ibidem*, s. 46–48.



2. | Nagrobek Franciszka Jaworskiego na Cmentarzu Łyczakowskim we Lwowie autorstwa Witolda Rawskiego juniora, fot. Grażyna Basarabowicz, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lwow-Lyczakow-Jaworski.jpg> [dostęp 20.07.2021], w domenie publicznej.

jednak z perspektywy późniejszych rozczarowań następcami Aleksandra I i prześladowań, jakich Polacy doznali – Franciszek Jaworski opinii tej nie podzielał⁴¹.

Oprócz pierścieni poświęconych postaciom władców, wodzów, bohaterów i zasłużonych dla polskiej kultury w opracowaniu Franciszka Jaworskiego znalazły się pierścienie upamiętniające ważne wydarzenia historyczne (m.in. Akt Konfederacji Generalnej z 1812 roku, proklamujący przywrócenie Królestwa Polskiego; obronę Zamościa w 1813 roku przed wojskami rosyjskimi; noc belwederską 1830 roku; śmierć pięciu niewinnie zabitych 27 lutego 1861 roku; masakrę na Placu Zamkowym w Warszawie 8 kwietnia 1861 roku; czasy żałoby narodowej 1861–1863), a także sławne miejsca (m.in. bitwy pod Stoczkiem, Wawrem, Grochowem, Gdowem).

Narracja zaproponowana przez Jaworskiego przy prezentacji pierścieni upamiętniających ważne osoby, doniosłe wydarzenia czy wyjątkowe dla historii miejsca wywołuje asocjacje z hagiograficznymi przekazami o relikwiach świętych i miejscami ich kultu. Niemniej pod tą emocjonalnie nacechowaną powierzchnią kryje się racjonalnie skonstruowana podstawa. W polskiej historiografii była to bowiem pierwsza próba zastosowania nowoczesnego warsztatu naukowego do badań nad biżuterią.

Typologia pierścieni i idąca za nią terminologia wprowadzona przez Franciszka Jaworskiego stała się załączkiem późniejszych, utrzymanych w podobnym duchu prób uchwycenia kluczowych problemów w opracowaniach historii polskiej biżuterii. Z tego powodu należy traktować go jako pierwszego ich historiografa, który swoim opracowaniem zwrócił uwagę na potrzebę badań na tym nierozpoznanym polu.

Franciszek Jaworski zmarł 18 marca 1914 roku. Pozostawił żonę Emilię z Peszkowskich, 12-letniego syna i 8-letnią córkę Irenę⁴². Został pochowany na Cmentarzu Łyczakowskim we Lwowie (ilustr. 2). Na jego grobie stanął pomnik autorstwa lwowskiego rzeźbiarza i konserwatora zabytków Witolda Rawskiego juniora, pozbawiony obecnie zwieńczenia w postaci kamiennej urny i stojącego na nim krzyża⁴³.

Bibliografia

- Album pamiątek 1913 – *Album pamiątek roku 1863*, ze wstępem Franciszka Jaworskiego, Lwów 1913.
- CHAREWICZOWA 1938 – Łucja Charewiczowa, *Historiografia i miłośnictwo Lwowa*, Lwów 1938.

41 | *Ibidem*, s. 45–46.

42 | CHAREWICZOWA 1938, s. 128.

43 | NICIEJA [b.r.], s. 188.

- JAWORSKI 1910 – Franciszek Jaworski, *Medaliony polskie. Zbiór rodziny Przybyśławskich*, Lwów 1910.
- JAWORSKI 1911 – Franciszek Jaworski, *Pierścienie historyczne*, „Na Ziemi Naszej”, nr 1 (1911), s. 3–5; nr 2 (1911), s. 2–4; nr 3 (1911), s. 3–5; nr 4 (1911), s. 5–7; nr 5 (1911), s. 1–3; nr 6 (1911), s. 4–6; nr 7 (1911), s. 4–5; nr 8 (1911), s. 5–6; nr 9 (1911), s. 3–5; nr 10 (1911), s. 1–3; nr 16 (1911), s. 4–5; nr 17 (1911), s. 4–6; nr 18 (1911), s. 2–4; nr 19 (1911), s. 3–6; nr 20 (1911), s. 3–4.
- JAWORSKI 2017 – Franciszek Jaworski, *Pierścienie historyczne polskie*, Sandomierz 2017.
- JEDYNAK 2007 – Stanisław Jedynak, *Obchody patriotyczne we Lwowie w czasach zaborów*, [w:] *Polski obyczaj patriotyczny od XVIII do przełomu XX/XXI – ciągłość i zmiana*, red. naukowa Andrzej Stawarz, Wiesław Jan Wysocki, Warszawa 2007, s. 109–116.
- JULKOWSKA 2016 – Violetta Julkowska, *O roli międzynarodowych projektów naukowych prowadzonych w środowisku historyków historiografii w XXI wieku*, [w:] *Historia. Ciągłość i zmiany. Studia ofiarowane Profesorowi Jerzemu Maternickiemu*, red. naukowa Mariola Hoszowska, Joanna Pisulińska, Paweł Sierżęga, Rzeszów 2016.
- JURKOWSKA 2014 – Hanna Jurkowska, *Pamięć sentymalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*, Warszawa 2014.
- LECHICKI 1964–1965 – Czesław Lechicki, *Jaworski Franciszek (1873–1914)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 11, Wrocław etc. 1964–1965, s. 105–106.
- LETKIEWICZ 2019 – Ewa Letkiewicz, *Polska biżuteria patriotyczna. Terminologia, definicje, znaczenia i konteksty*, [w:] *Biżuteria w Polsce. Konteksty, zbiory, ekspozycje*, red. naukowa Katarzyna Kluczajd, Toruń 2019 („Rzemiosło Artystyczne i Wzornictwo w Polsce”), s. 31–39.
- LETKIEWICZ 2020 – Ewa Letkiewicz, „Pamiętka narodowa”. *Kilka uwag o zmianie denotacji terminu w kontekście badań nad kulturą ziem polskich w XIX wieku*, [w:] *Paragone. Pasaże sztuki*, Księga Jubileuszowa Profesora Lechosława Lameńskiego, red. Elżbieta Błotnicka-Mazur, Anna Dzierżyc-Horniak, Magdalena Howrus-Czajka, Wydawnictwo KUL, Lublin 2020, s. 507–519.
- LUBCZYŃSKA 2017 – Aleksandra Lubczyńska, *Na Ziemi Naszej. Dodatek naukowo-literacki „Kuriera Lwowskiego” (1909–1919) – pismo, jego tematyka i autorzy*, [w:] *Znani i nieznanymi dziewiętnastowiecznego Lwowa*, „Studia i Materiały”, t. 5 (2017), red. Lidia Michalska-Bracha, Małgorzata Przeniosło, s. 147–168.
- MICHALSKA-BRACHA 2003 – Lidia Michalska-Bracha, *Powstanie styczniowe w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego w okresie zaborów*, Kielce 2003.
- MICHALSKA-BRACHA 2012 – Lidia Michalska-Bracha, *W kręgu miłośników przeszłości Lwowa – Franciszek Jaworski i Józef Białynia-Cholodecki*, [w:] *Znani i nieznanymi międzywojennego Lwowa*, „Studia i Materiały”, t. 3 (2012), red. Małgorzata i Marek Przeniosło, s. 11–26.
- MICHALSKA-BRACHA 2016a – Lidia Michalska-Bracha, *Dzieje Lwowa w twórczości historycznej Franciszka Jaworskiego (1873–1914)*, [w:] *Historia. Ciągłość i zmiana. Studia ofiarowane Profesorowi Jerzemu Maternickiemu*, red. naukowa Mariola Hoszowska, Joanna Pisulińska, Paweł Sierżęga, Rzeszów 2016, s. 105–115.
- MICHALSKA-BRACHA 2016b – Lidia Michalska-Bracha, *Problematyka ochrony zabytków i pamiątek przeszłości na łamach dodatku literacko-naukowego do „Kuriera Lwowskiego” na przełomie XIX/XX wieku*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 31 (2016), s. 263–279.
- NICIEJA [b.r.] – Stanisław Sławomir Nicieja, *Ogród snu i pamięci. Dzieje Cmentarza Łyczakowskiego oraz ludzi tam spoczywających w latach 1786–2010*, Opole [b.r.].

- OPALEK 2014 – Mieczysław Opalek, *Franciszek Jaworski*, „Kurier Lwowski”, nr 111 (1914).
- ORTYL 2005 – Tadeusz Ortyl, *Kronika Polskiego Towarzystwa Numizmatycznego Oddział w Sanoku im. Rudolfa Mękickiego 1972–2005*, Sanok 2005.
- PAWŁOWSKI 1914 – Bronisław Pawłowski, *Franciszek Jaworski*, „Kwartalnik Historyczny”, R. 28 (1914), z. 2, s. 315–316, [online] <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/23516/edition/20776/content?ref=desc> [dostęp 6.06.2019].
- Przewodnik 1913 – *Przewodnik po wystawie 1863. 1863–1913*, Lwów 1913.
- SMIRNOW 2013 – Jurij Smirnow, *Powrót Franciszka Jaworskiego do Lwowa*, „Kurier Galicyjski”, nr 19 (2013), [online], <https://www.kuriergalicyjski.com/kultura/wydarzenia/2674-powr-t-franciszka-jaworskiego-do-lwowa> [dostęp 6.06.2019].
- STAWARZ 2007 – Andrzej Stawarz, *O scenariuszach polskich świąt narodowych 3 Maja i 11 Listopada obchodzonych po roku 1918*, [w:] *Polski obyczaj patriotyczny od XVIII do przełomu XX/XXI w. – ciągłość i zmiana*, red. naukowa Andrzej Stawarz, Wiesław Jan Wysocki, Warszawa 2007, s. 151–159.
- TOCZEK 2013 – Alfred Toczek, *Lwowskie środowisko historyczne i jego wkład w kulturę książki i prasy (1860–1918)*, Kraków 2013.

Agata Lipczik

Instytut Sztuki
Polska Akademia Nauk <https://orcid.org/0000-0002-7433-456X>

Striving for modernity: The jewellery making in The Second Polish Republic (1918–1939)

Ku nowoczesności:
jubilerstwo w II Rzeczypospolitej (1918–1939)

Summary: The article attempts to describe the condition of jewellery making in interwar Poland and to indicate the major problems hampering its development. While discussing the jewellery exhibition at the Polish General Exhibition in 1929, the main trends in the commercial vein, as well as the most important representatives of the industry were indicated. Attention was also paid to the jewellers, whose works might be an example of the search for the Polish Art Déco style. Based on the content published in the domestic trade press, which was the main communication platform for the craftsmen and merchants in Poland, the influence of the world's leading French industry was highlighted. It was noted that even though the jewellers in Poland faced many difficulties throughout the interwar period, they tried to learn from the experiences of their colleagues from Paris. This applied to issues related to the design and manufacturing of jewellery as well as running businesses. As one of the first devoted to the topic, the paper may serve as reference for further research related to jewellery making in the 1920s and 30s, not merely in Poland, but also in East-Central Europe.

Key words: jewellery, jewellery history, Polish jewellery, interwar Poland, jewellery industry, art déco jewellery, The Polish General Exhibition

Streszczenie: Artykuł stanowi próbę opisanie sytuacji jubilerstwa w międzywojennej Polsce oraz wskazania głównych problemów hamujących jego rozwój. Omawiając wystawę biżuterii na Powszechnej Wystawie Krajowej w 1929 r., wskazano główne trendy w produkcji, a także najważniejszych przedstawicieli branży. Zwrócono również uwagę na jubilerów, których prace mogą być przykładem poszukiwań polskiego stylu art déco. W oparciu o treści publikowane na łamach krajowej prasy branżowej, która stanowiła główną platformę komunikacji dla rzemieślników i kupców w Polsce, uwypuklono wpływ czołowego na świecie przemysłu francuskiego. Zauważono, że choć jubilerzy w Polsce napotykali w okresie międzywojennym wiele trudności, starali się czerpać z doświadczeń swoich kolegów z Paryża. Dotyczyło to zagadnień związanych z projektowaniem i produkcją biżuterii oraz prowadzeniem działalności gospodarczej. Jako jeden z pierwszych poświęconych

tej tematyce, artykuł może stanowić punkt odniesienia dla dalszych badań związanych z biżuterią w latach 20. i 30. XX wieku, nie tylko w Polsce, ale także w Europie Środkowo-Wschodniej.

Słowa kluczowe: biżuteria, historia biżuterii, polska biżuteria, międzywojenna Polska, przemysł jubilerski, biżuteria, art déco, Powszechna Wystawa Krajowa

Despite the growing interest in the history of jewellery among Polish researchers, there are still few studies on jewellery in prewar Poland. Only the works by Józef Fajngold and Henryk Grunwald, artists associated with the Academy of Fine Arts in Warsaw, are more widely known.¹ Their 1930s designs, described by Anna Sieradzka as examples of Polish Art Déco style, did not influence, however, the mass production in that time² and it is difficult to compare them with the jewellery in the commercial vein. Even though research is carried out on selected issues, no study has yet been published that would characterize the entire industry of the Second Polish Republic.³

After the end of the World War I, jewellery industry in Poland was in crisis. Although financial difficulties were presumably the most important obstacle for jewellers, they struggled also with other issues that have been a consequence of existing legal and tax systems. It needs to be highlighted that for more than a century the territory of Poland was divided between imperial powers: Russia, Prussia, and Austria-Hungary. Due to this fact, the authorities of the Second Polish Republic faced the tough task of unifying a country that has been reconstructed with three different systems and traditions. For the Polish jewellery industry, the question of a new hallmark law was primarily significant. The former regulations, imposed by the partitioning powers, continued to operate in individual lands of the newly restored country. In the areas of the former Russian and Austrian partition, each jewellery item had to be checked and marked at an assay office before being placed on the market. In the western territories, Prussian regulations were still in force, thus hallmarking was not obligatory – the manufacturer took responsibility for the authenticity of the product and could mark it himself.⁴ After Poland regained independence, differences in these provisions caused tensions between representatives of the domestic industry. The lack of a consensus on the hallmarking law undoubtedly hindered establishing a nationwide professional union, which would

1 | See: NOWAKOWSKA 1997; NOWAKOWSKA 1998.

2 | SIERADZKA 2001, p. 141.

3 | The subject was generally discussed in my monograph on jewellery in interwar Warsaw entitled *Jubilerstwo w międzywojennej Warszawie*, which is being prepared for publication.

4 | MYŚLIŃSKI 2015, p. 141.

represent the interests of artisans and merchants and act to improve the situation of the industry. Ultimately, neither of these issues has been solved until the outbreak of World War II. At this point, it is worth adding that Polish jewellery has never gained international fame. Although in the 19th century Warsaw was the third-largest (after St. Petersburg and Moscow) goldsmith and jewellery center of the Russian Empire,⁵ Poles were never recognized as leaders of this craft in Europe.

During the Second Polish Republic, Warsaw remained an important jewellery center. However, jewellery companies operated also in other cities, incl. Lwów, Kraków⁶ and Poznań, whose role should be emphasized. There were much fewer companies operating there than in Warsaw, but they enjoyed great recognition throughout the country and abroad. In those two main centers trade magazines were published: in Warsaw it was „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza“ (1928–1932), in Poznań – „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy“ (1925–1933). The next title, „Złotnik i Zegarmistrz“ (with the headquarters in Poznań and a representative office in Warsaw), was published in the period 1934–1939. The magazines, due to the lack of specialist literature, constituted a valuable source of knowledge for craftsmen and merchants in Poland. Above all, however, they served the entire community as the main communication platform.

Thanks to publications in trade magazines, representatives of the local industry could learn about the arrangements of the Second International Congress of Jewellers and Goldsmiths which took place in Paris in 1928. The conference, organized by the international union based in Dutch Voorschoten, gathered more than 100 participants from France, Germany, Argentine, Austria, Belgium, United Kingdom, Czechoslovakia, Denmark, Netherlands, Italy, Switzerland, Sweden, India, Italy, and Poland. During the congress, attention was paid to the need to integrate communities at the national level. In place of dispersed small associations, bigger professional unions should have been established.⁷ In Poland, nationwide union's creation seemed to be particularly difficult because the individual areas, that constituted the Second Polish Republic, differed both in economic terms and in terms of applicable regulations (such as in the case of the hallmarking law). Moreover, according to the press, in 1925 there were over 7,000 enterprises in the watchmaking, goldsmith, and jewellery industries in Poland but 85% of them did not belong to any professional organization.⁸ It was also noted that the financial difficulties after World War I affected wealthier countries, but representatives of

5 | BOBROW 1997, p. 9; BOBROW 2018, p. 19.

6 | See MYŚLIŃSKI 2015.

7 | *Kongres Jubilerów* 1928, p. 9; *Kongres Jubilersko-Złotniczy* 1928, p. 184.

8 | PAWLICKI 1926, pp. 6–7.

local industries coped with them thanks to joint work. As one of the editors of “Sztuka Złotnicza...” wrote in 1929:

[...] It is a shame, indeed, that so much time has elapsed since the reunification of Poland, and our organizational matters have not advanced a single step. Work is in full swing in the West; people rolled up their sleeves and work, create, build, together, in mass ... And we? We only have goals and ambitions, which, unfortunately, will not replace work. And if we are sometimes impressed by the West, we have to know that the only reason for that is because the West is organized.⁹

Although several nationwide meetings were organized in the interwar period, as I have mentioned, until the outbreak of World War II it was not possible to officially form the Polish trade union. In this aspect, the representatives of the western territories showed great commitment. It was they who were present at the Paris international congress in 1928. Stanisław Szulc, the president of the Association of Jewellers and Goldsmiths of Western Poland and the owner of one of the leading jewellery companies “W. Szulc”,¹⁰ was even invited to take part in the session of the Precious Metals Commission. Apart from Szulc, another jeweller from Poznań, Kazimierz Stark, came to Paris. It is also worth mentioning that “Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy” was presented at the exhibition of trade magazines, organized on the occasion of the congress. The publishers of the competing “Sztuka Złotnicza...” from Warsaw were not present but they prepared a paper discussing the need for cooperation of the international press.¹¹ At this point, it needs to be underlined that “Przegląd Złotniczy i Zegarmistrzowski” in the person of Tadeusz Pawlicki, was also the main promoter of the idea of preparing a presentation of goldsmiths and jewellery at the Polish General Exhibition (pol. *Powszechna Wystawa Krajowa*, also known as “PWK” or “Pewuka”), which took place next year in Poznań.¹² The magazine published all the most important information about participation in the exhibition, including specially prepared application for the business owners who were interested in the event.

This period, just before the outbreak of the global economic crisis, seems to be the best moment for jewellers in the Second Polish Republic. After that, in early 1930s,

9 | *Na ten czas* 1929, p. 146. Translated by the author.

10 | See MĘCZYŃSKA/SOBCZAK-JASKULSKA 2010.

11 | T.P. 1928, p. 14; *Międzynarodowa współpraca* 1928, p. 171.

12 | The Polish General Exhibition was organized to present the achievements of the entire Polish society 10 years after regaining independence. It was the largest and most important event of this type in prewar Poland.

due to financial difficulties, many companies ceased to exist. Among them were those with a 19th-century tradition, which managed to rebuild in the first decade after Poland regained independence. Unemployment grew, and thus more illegal workshops appeared. The problem of vocational education also deepened. A workshop apprenticeship, which remained the basis of the jewellery training in interwar Poland, was no longer sufficient to run a business – especially in such difficult conditions brought by the recession. Although the new training opportunities introduced by the industrial law were already in force at the time, the problem of insufficient education continued to exist in the industry. Since 1927, to confirm qualifications and obtain a permit to run a workshop, craftsmen could present a certificate of graduation from selected vocational and art schools.¹³ As for jewellery making, however, only one facility offered a professional training. Surprisingly, it was The State Industrial School for Women in Łódź.¹⁴ As we may read in the press, in Poland there was no possibility of introducing the French system, where it was believed that active craftsmen should not waste their time training apprentices.¹⁵ In France, independent schools under the supervision of professional organizations were established. They educated specialists: designers, jewellers, chiselers, stone setters, etc., who later joined the teams working in jewellery companies. The leading school in Paris, founded in 1867 by the main professional organization in Paris, *la Chambre Syndicale de la Bijouterie-Joaillerie*, continues to operate successfully today.¹⁶

Although the jewellers in interwar Poland seemed to be aware of their limitations, they tried to learn from the best. When analyzing the contents of the Polish trade press, one can find numerous references to French industry. The news about the current fashion in Paris and reports from the exhibitions, often illustrated with pictures, were published. “Sztuka Złotnicza...” wrote, inter alia, about the important jewellery exhibition organized by *la Chambre Syndicale de la Bijouterie-Joaillerie* in the Palais Galliera in 1929.¹⁷ The author of the report was Jean Lanllier, the secretary of the organization with whom Polish magazine established cooperation. Lanllier also prepared another article for the Warsaw magazine describing the development of French jewellery and its importance on the world market at that time.¹⁸

13 | DZ.U. 1927. See CIECIURA [b.r.].

14 | See LIPCZIK 2019.

15 | *Zagadnienia terminatorskie* 1929, p. 12.

16 | HEUZÉ 2020, p. 10.

17 | LANLLIER 1929b, p. 92.

18 | LANLLIER 1929a, pp. 38–39.

Besides the newest trends, readers of the trade magazines could find advice on running a business, mainly based on the experiences of the world's leading jewellery center. Numerous articles on marketing and advertising in the industry have been published. Using the photos of Parisian jewellery displays, attention was paid to the importance of brand image building. Thanks to the trade press, jewellers in Poland not only had the opportunity to learn from their colleagues in France but also to establish relationships with them. In 1931, Tadeusz Pawlicki, editor-in-chief of "Przegląd Zagarmistrzowski i Złotniczy" suggested to the representatives of the domestic industry a "scientific trip" to Paris. A year before, he managed to organize a similar trip to Germany, Switzerland, France, Italy, and Austria. That tour, attended by approximately fifty people, included visiting local jewellery and watch manufactures.¹⁹ Encouraging participation in the trip to Paris, friendly relations between the Polish and French industries have been emphasized:

[...] we have established contact with professional organizations that will lead us to the most perfect jewellery and goldsmith workshops in Paris, that will show us the world's most wonderful jewellery, goldsmithery, and watches stores on Rue de la Paix and their incredible wealth, that will introduce us to French manufacturing in the field of our industries and show us the secrets of production methods and the training of the world's bravest jewellers and goldsmiths. We all know that just as Switzerland is the leader in watchmaking, France, and Paris in particular, dominates the world when it comes to jewellery, goldsmithery, and similar valuables. Therefore, those who want to deepen their professional knowledge will have a unique opportunity to do so in Paris under the guidance of friendly Parisian organizations.²⁰

The itinerary of the tour included visiting the famous Colonial Exhibition, which was then held in Paris. Ultimately, although the group was assembled, the trip did not take place because it proved to be too expensive.²¹

It can be assumed that the French were interested in the Polish market more in the aspect of the availability of eastern markets.²² The number of potential customers in Poland was probably too small for fashionable companies to place

19 | See *Wyjazd wycieczki naukowej* 1930, pp. 1–2.

20 | *Wycieczka naukowa* 1931a, pp. 6–7. Translated by the author.

21 | *Wycieczka naukowa* 1931b, p. 14.

22 | *Seconde „Foire Orientale”* 1920, p. 11.



1. A gold and platinum ring with diamonds, 1920–1930s, Poland, Antykwariat Jubilerski Jacek Zięta. Photo: Antykwariat Jubilerski Jacek Zięta.

their branches there.²³ Although they undoubtedly did not treat jewellers in Poland as rivals, they did not ignore them. French organizations probably wanted the Poles to receive best practice guidelines, important from the point of view of the entire European industry. It can be proved, for example, by the appeal concerning the correct definition of the type of pearls offered for sale, which was published in one of the issues of “Sztuka Złotnicza ...” in the late 1920s.²⁴

The jewellery market in the Second Polish Republic, due to the situation of the local industry, was generally dominated by rather simple items: both in

terms of precious stones used, and the form itself. These were, for example, delicate rings made of yellow gold with old brilliant-cut diamonds in platinum or silver settings. More wealthy people probably could afford larger rings with a characteristic ornament: an openwork structure in the shape of a round, oval, teardrop, or an awning, set with diamonds (Fig. 1). Rings decorated with larger stones were also worn – precious or ornamental ones, depending on the status of the owner. At the display of jewellery stores, one could see brooches, earrings, pendants, and bracelets – especially those with rectangular links. The most common metal used in Poland was the 0,583 yellow gold, also known as the “3”. However, it is difficult to estimate the scope of production in interwar Poland. It was certainly influenced by the fact that women did not give up jewellery created before the outbreak of World War I, as well as they willingly wore artificial pieces, mass-produced from popular plastics and base metals, decorated with imitations of gemstones. *Haute joaillerie* was produced in interwar Poland, but supposedly in a limited number – only the richest could afford it, and they did not make up a large group. For sure, though, as in the case of clothing, this group wanted to be *en vogue*. The most exclusive fashion house of Bogusław Herse in Warsaw produced its own in line with the latest French trends and, prided itself on its offer of clothes brought directly from Paris.²⁵ Although much

23 | I do not mean companies selling artificial jewellery (*bijouterie de fantaisie*), which was certainly imported to Poland at that time.

24 | W.M. 1929, p. 138.

25 | SIERADZKA 2013, p. 28.



2. | A gold bracelet decorated with red and black lacquer, c. 1925–1930, Poland (Lwów), The District Museum in Konin. Photo: Agata Lipczik.

talked about the need to develop domestic production in the rebuilding country, it can be assumed that for the most affluent clientele, local companies imported jewels from the French capital.

No wonder, then, that the goal of jewellers in Poland was to reflect Parisian production. This referred primarily to the jewellery in the traditional vein, offered by the most known companies as “Cartier”, “Boucheron”, “Lacloche”, or “Van Cleef & Arpels”. French avant-garde jewellery influenced the craftsmen in interwar Poland, though certainly on a smaller scale. The District Museum in Konin houses

a permanent display of 19th and 20th-century jewellery where a golden bracelet, made probably in the second half of the 1920s, is presented. Hallmarked in Lwów, it consists of rectangular, partially openwork modules decorated with engraving and repeated geometric patterns filled with black and red lacquer (Fig. 2).²⁶ This characteristic decoration seems to be a reference to the works of Jean Dunand,²⁷ one of the most renowned French Art Déco artists.

Based on the existing iconographic sources, it can be argued that, as it was in the West, since the late 1920s monochrome jewellery reigned supreme in Poland: platinum objects with diamonds in a brilliant-, and baguette-cut, sometimes accompanied by contrasting colored gemstones such as sapphire, emerald, or ruby (Fig. 3–4). The prevailing trend was to simplify and geometricize forms. As far as we know, at the Polish General Exhibition (*PWK*) the leading domestic companies, including “W. Szulc” from Poznań and “Jubilart” from Warsaw, showed mainly jewellery of this type (Fig. 5). The exposition, located in one of the pavilions in the “E” area (which was a school building),²⁸ covered an area of 70 m².²⁹ Although its advertising brochure highlighted that jewellery should stay in close

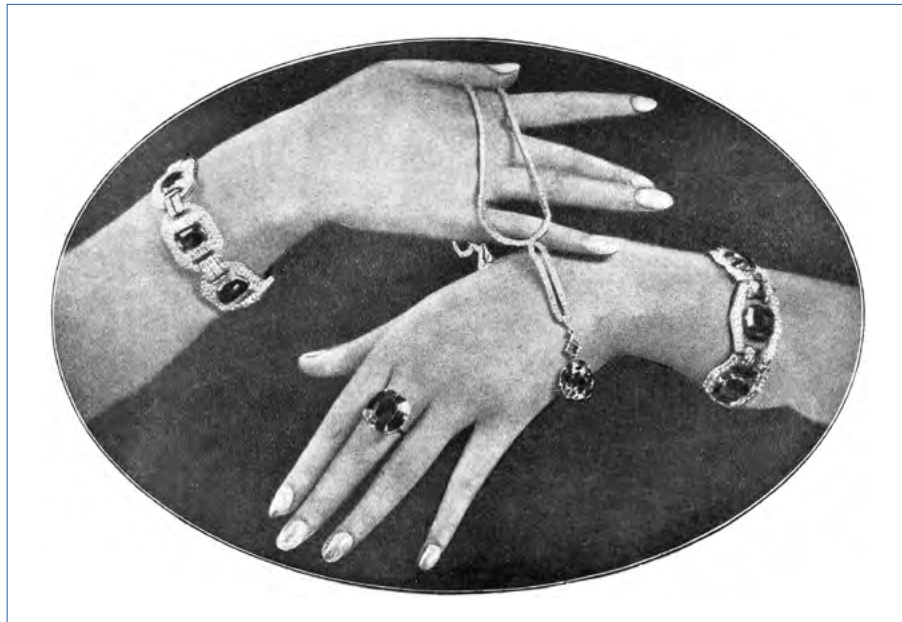
26 | *Katalog zbioru biżuterii* 2019, p. 158.

27 | See POSSÉMÉ 2009, pp. 134–135.

28 | *PWK* 1929, p. 258.

29 | *Powszechna Wystawa Krajowa* 1929, pp. 1–2.

relationship with the fashion,³⁰ it was presented not with clothes and accessories, but among goldsmithery which was classified in the same category³¹ (Fig. 6). The jewellery-goldsmith department was organized next to the “Polish Decorative Art Society” presentation. At the famous *L’Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* held in Paris in 1925, jewellery *maisons* presented their works in a specially designed space in the Grand Palais, as a part of the *Parure* department, next to clothing, accessories, and perfumes. The company “Cartier” went even further presenting itself not in the *Bijouterie-Joaillerie* department, among the biggest competitors, but individually – in the *Pavillon de l’Elegance* with the well-known fashion companies.³² The jewellery presentation at the Polish General Exhibition may reflect the status of the domestic industry at that time. Although appreciated by the press in Poland, it was not recognized internationally.



3. | Jewellery by the company “Wincenty Wabia-Wabiński”, “Teatr i Życie Wytworne”, nr 11–12 (1928). Photo: Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa.

It should be noted that until the outbreak of World War II the production of jewellery at the level shown at the *PWK* took place rarely in Poland, most probably only on request. Photographs of diamond products from the offer of the Warsaw company “Jubilart”, taken by the famous photographer Benedykt

³⁰ | *Pani Moda* 1929, p. 1.

³¹ | *Dział Jubilersko-Złotniczy* 1929, pp. 9–11.

³² | RAULET 2002, pp. 48–53.



4. | Rings by the company "Jubilart",
"Teatr i Życie Wytworne", nr 11–12 (1929).
| Photo: Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa.

Jerzy Dorys, date from around 1937.³³ Although these photos were taken at a time when the economic situation in the country slightly improved, it can be assumed that the jewellery, that was pictured, was made earlier. Openwork bright products resemble those that the company showed at *PWK* in 1929.³⁴ As the sources indicate, at the New York World's Fair that was opened in 1939, the "W. Szulc" company included jewellery pieces which probably were presented also ten years before in Poznań.³⁵

In the first half of the 1930s, the global recession was of key importance for the inhibition of the development of Polish

jewellery. Although in the following years, until the outbreak of World War II, there was an improvement in the economic situation, it did not significantly affect the situation of the industry. It is worth noting that at that time in Poland, the jewellers' access to gold was limited. Since the spring of 1936, only banks and foreign exchange agents could acquire gold bars and coins. Despite protests from industry representatives, the refiners were entitled to buy and sell gold only for industrial purposes. The gold rationing became another factor influencing the development of the jewellery making in Poland. At that time, the number of the silver pieces in jewellery stores most likely increased.

In the second half of the 1930s, silver jewellery was being made by Elżbieta Danielewicz, who is considered the first woman jeweler in Poland. Her jewellery, often decorated with topazes, aquamarines, amethysts, or coral, was to be so popular among clients from Warsaw that in 1937 she decided to move her workshop from the hometown of Łódź to the capital.³⁶ Danielewicz's projects, unfortunately known only from photos, show inspiration by the works of Jean Fouquet and Raymond Templier. It should be noted that Elżbieta Danielewicz was one of the first graduates of the jewellery department of the State School of Industry for Women

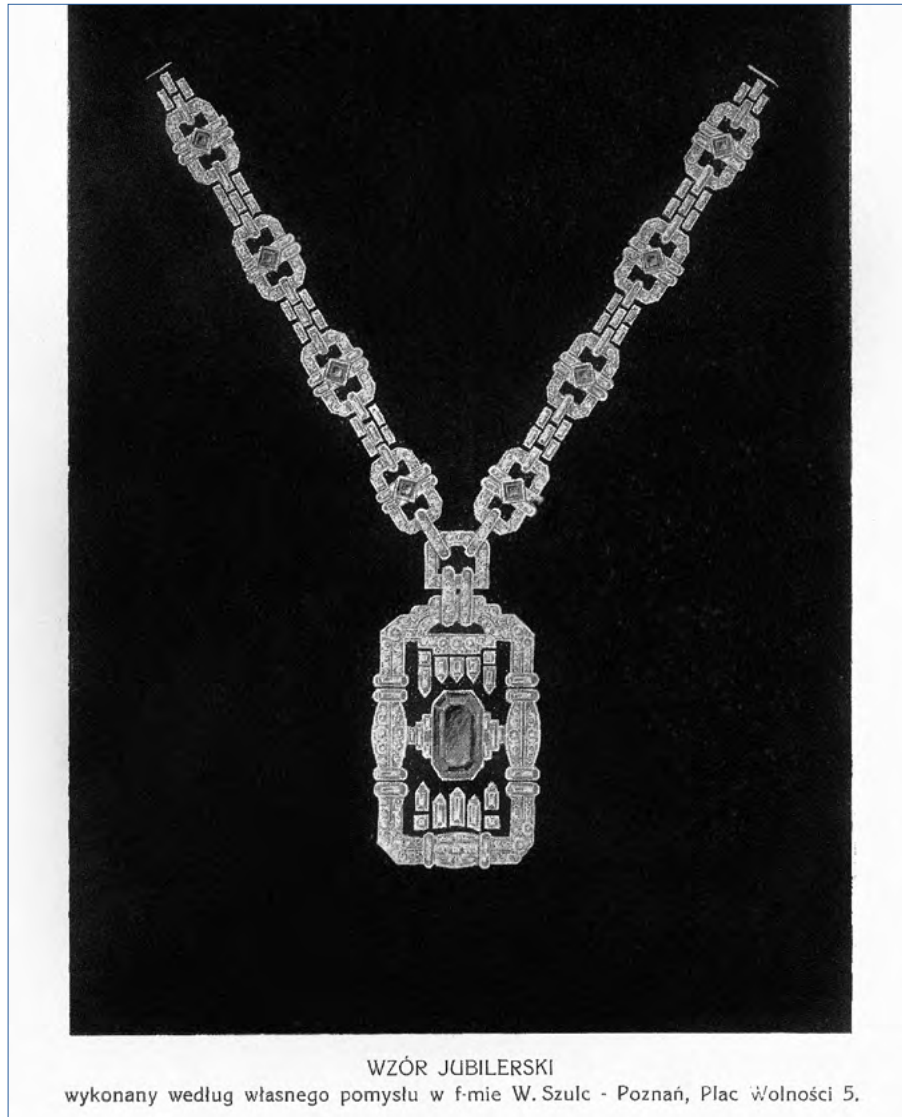
33 | The photographs are in the collection of the National Library of Poland. Their reproductions are available online in the digital repository Polona.pl.

34 | PRZEGLĄD 1929.

35 | MĘCZYŃSKA/SOBCZAK-JASKULSKA 2010, p. 130.

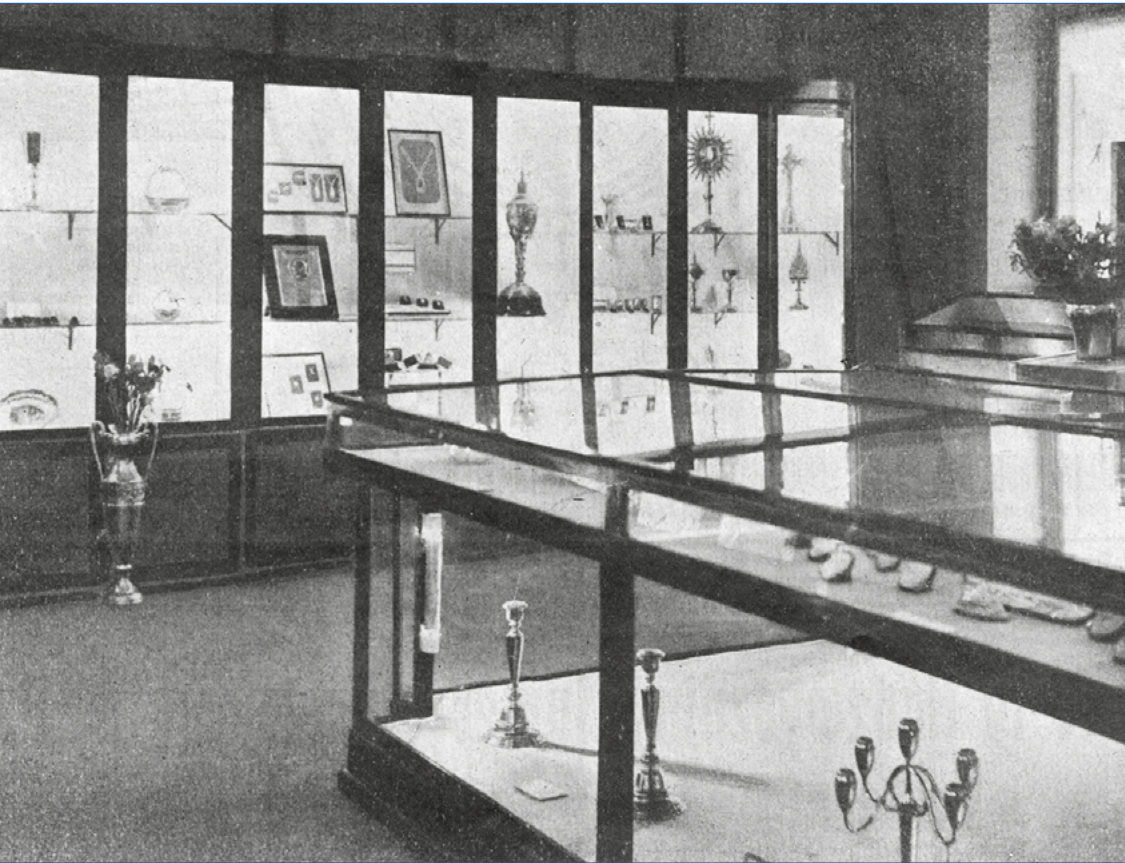
36 | See: GRZESZCZAKÓWNA 1937, pp. 14–15; WALCZOWSKI 1936, pp. 88–90.

in Łódź. The jewellery that was created in the school's workshop, is known also only from photographs and descriptions. In the late 1920s, these were mainly silver openwork items, decorated with single stones, such as amethysts, most often set centrally. Some pieces, distinguished with geometric forms, were created probably in response to prevailing trends. Others seem more decorative and resemble jewellery from the period before the outbreak of World War I.³⁷



5. Necklace design by Florian Krzyżaniak presented by the company “W. Szulc” at the Polish General Exhibition, “Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”, nr 9 (1929). Photo: Polona.pl.

³⁷ | LIPCZIK 2019, p. 85–91.



6. | The Jewellery-Goldsmith Department at the Polish General Exhibition, “Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”, nr 20 (1929). Photo: Polona.pl.

In the late 1930s, jewellery made of silver, copper, and brass, simplified and delicately geometrized, were designed by the artist, Henryk Grunwald. In 1938, during the exhibition at the Institute of Art Propaganda in Warsaw, he presented his works, including two copper tiaras. Identical ones were worn by Jadwiga Beck, the wife of the Minister of Foreign Affairs of Poland, who ordered them from Grunwald for the diplomatic visit to Great Britain in 1936. The tiaras reportedly met with the interest of British journalists. As Jadwiga Beck recalled:

[...] Since I did not want banal imitations and I am interested in artistic things made in Poland, I turned to Henryk Grunwald, who designed and made “jewellery” from copper and brass for me. I had great satisfaction both on behalf of myself and the author because these are original, artistic, and national items!³⁸

38 | J.B. 1936, pp. 22–24. Translated by the author.

Although Grunwald's projects were promoted by Jadwiga Beck, who was considered to be one of the best-dressed Polish women at the time, as I mentioned in the introduction, they did not affect the wider production. In interwar Poland, jewellery companies rarely collaborated with artists in the field of design. One of the exceptions might be Henryk Piotrowski, a graduate of the Academy of Fine Arts in Poznań, who designed jewellery and goldsmithery for the "W. Szulc" company.³⁹ The situation in the industry did not allow for the creation of multi-person teams of specialists, as was the case in Parisian jewellery companies. It can be assumed that most craftsmen made jewellery according to their own drawings or tried to copy foreign designs. The level of Polish skills in the field was assessed by one of the editors of "Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza": *Unfortunately, our colleagues, who are not inferior in their fantasy and artistic creativity to their colleagues from Paris, cannot boast of a similar success in influencing the public and serious jewellery manufacturers.*⁴⁰ Although this sentence was written in 1928, it seems to be valid for jewellery in Poland throughout the whole interwar period.

The jewellery industry in Poland struggled with difficulties throughout the interwar period. Apart from the problem of general impoverishment, its development was mainly hampered by organizational adversities. The jewellers tried, however, to follow the example of French colleagues, whose dominance was unquestionable globally. Although aware that they had no chance to keep up with them, the Parisian companies remained their main point of reference. This concerned not only the question of jewellery: its types, forms, or use of specific materials and precious stones, but the entire functioning of the industry. The most active representatives of Polish jewellery making, mainly from Warsaw and Poznań, maintained professional contacts with delegates of the most important organizations in Paris. As the industry there could not be threatened in any way by jewellers from Poland, the French did not hesitate to share their knowledge and experiences. In the absence of a nationwide association, the role of the Polish trade press should be emphasized. Thanks to the articles published there, Polish jewellers could be up to date with the Paris trends. Nevertheless, despite the attempts made, approaching the level of the leading jewellery centers happened to be impossible in interwar Poland.

| I would like to thank L'Institut national d'histoire de l'art (INHA) for supporting my scientific stay in Paris in June 2021 with the travel grant (*Aide à la mobilité de recherche en France – Historiens de l'art*). The library and archival query made at that time were of great importance for my research.

39 | KEMPIŃSKA 2016, p. 301.

40 | SZTUKA 1929.

Bibliography

- BOBROW 1997 – Ryszard Bobrow, *Srebro warszawskie 1851–1939. Cz. 1*, Warszawa 1997.
- BOBROW 2018 – Ryszard Bobrow, *Warszawscy złotnicy, jubilerzy, grawerzy i kupcy wyrobów kruszcowych w XIX wieku*, Warszawa 2018.
- CIECIURA [b.r.] – Piotr Cieciora, *Edukacja złotnicza w Polsce po II wojnie światowej*, http://www.bizuteriaartystycznawpolsce.pl/images/teksty/Cieciora_Piotr1.pdf. Accessed 12 March 2016.
- DZ.U. 1927 – DZ.U. 1927 nr 118, poz. 1014 – Rozporządzenie Ministra Przemysłu i Handlu z dnia 14 grudnia 1927 r. w porozumieniu z Ministrem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w sprawie ustalenia, w jakiej mierze świadectwa ukończenia szkół technicznych uważać należy za dowód uzdolnienia zawodowego do samoistnego prowadzenia rzemiosła.
- Dział Jubilersko-Złotniczy 1929 – Dział Jubilersko-Złotniczy na p.w.k.*, „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”, r. 5 (1929), nr 15, pp. 9–11.
- GRZESZCZAKÓWNA 1937 – N. Grzeszczakówna, *Jak pracują kobiety. Jubilerka*, „Bluszcz”, r. 73 (1937), nr 52, pp. 14–15.
- HEUZÉ 2020 – Michèle Heuzé, *Haute école de joaillerie: Former des mains d'or, une vocation depuis plus de 150 ans*, Paris 2020.
- J.B. 1936 – J.B. [Jadwiga Beck], *Pani Jadwiga Beckowa o wizycie w Anglii*, „Kobieta w Świecie i w Domu”, r. 12 (1936), nr 23, pp. 22–24.
- Katalog zbioru biżuterii 2019 – Katalog zbioru biżuterii Muzeum Okręgowego w Koninie*, ed. Małgorzata Szuman-Gorczyca, Konin 2019.
- KEMPIŃSKA 2016 – Gwidona Kempieńska, *Piękno w metalu i pracowitość. Henryk Piotrowski (1906–1975)*, „Kronika Miasta Poznania”, nr 3 (2016), pp. 299–308.
- Kongres Jubilerów 1928 – II Międzynarodowy Kongres Jubilerów w Paryżu*, „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”, r. 4 (1928), nr 23, pp. 9–12.
- Kongres Jubilersko-Złotniczy 1928 – II-gi Międzynarodowy Kongres Jubilersko-Złotniczy*, „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza”, r. 7 (1928), nr 11, pp. 182–184.
- LANLLIER 1929a – Jean Lanllier, *Listy „Sztuki” z Paryża Wystawa sztuki złotniczej i jubilerskiej w Paryżu*, „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza”, r. 8 (1929), nr 6–7, p. 92.
- LANLLIER 1929b – Jean Lanllier, *Złotnictwo i jubilerstwo we Francji*, „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza”, r. 8 (1929), nr 3, pp. 38–39.
- LIPCZIK 2019 – Agata Lipczik, *Dział jubilerski Państwowej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej w Łodzi w latach 1927–1939*, „Sztuka i Krytyka”, nr 9 (84) (2019), pp. 81–94.
- MĘCZYŃSKA/SOBCZAK-JASKULSKA 2010 – Katarzyna Męczyńska, Renata Sobczak-Jaskulska, *Działalność poznańskiej firmy „w. SZULC” w okresie międzywojennym*, [in:] *Koral, perła i inne wątki. Biżuteria w Polsce. Materiały z X Sesji Naukowej z cyklu Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce, poświęconej pamięci Zygmunta Dolczewskiego, przygotowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Muzeum Pałac w Wilanowie, w dniach 7–8 maja 2009 roku w Warszawie*, ed. Katarzyna Kluczajd, Warszawa 2010, pp. 124–131.
- Międzynarodowa współpraca 1928 – Międzynarodowa współpraca naszej prasy zawodowej*, „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza”, r. 7 (1928), nr 10, p. 171.
- MYŚLIŃSKI 2015 – Michał Myśliński, *Złotnicy, jubilerzy, mosiężnicy i rzemieślnicy pokrewnych profesji w dokumentacji Urzędu Probierniczego w Krakowie (1919–1944)*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, r. 63 (2015), nr 1, p. 141–155.

- Na ten czas 1929 – Na ten czas – dobra sprawa*, „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza”, r. 8 (1929), nr 11, p. 146.
- NOWAKOWSKA 1997 – Krystyna Nowakowska, *Józef Fajngold: rzeźbiarz i złotnik*, Legnica 1997.
- NOWAKOWSKA 1998 – Krystyna Nowakowska, *Grunwald: mistrz kompozycji w metalu*, Legnica 1998.
- Pani Moda 1929 – Pani Moda i biżuteria: wydanie wystawowe poświęcone wytwórczości jubilersko-złotniczej i zegarmistrzowskiej*, Poznań 1929.
- PAWLICKI 1926 – Tadeusz Pawlicki, „Do wszystkich Cechów Samodzielnych Rzemieślników i Towarzystw Przemysłowych ziem zachodnich Polski”, „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”, r. 2 (1926), nr 4, s. 6–7.
- POSSÉMÉ 2009 – Évelyne Possémé, Jean Dunand, [in:] *Bijoux Art déco et avant-garde*, ed. Laurence Mouillefarine, Évelyne Possémé, Paris 2009, pp. 128–143.
- Powszechna Wystawa Krajowa 1929 – Powszechna Wystawa Krajowa. Apel do wszystkich wytwórców naszych branż w Polsce*, „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”, r. 5 (1929), nr 4, p. 1–2.
- PRZEGLĄD 1929 – „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”, r. 5 (1929), nr 19, [b.p.].
- PWK 1929 – *Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu, maj – wrzesień 1929. 1, Katalog główny: obejmuje przemysł, samorządy, wychowanie fizyczne i instytucje kulturalno-oświatowe*, Poznań 1929.
- RAULET 2002 – Sylvie Raulet, *Art Deco Jewelry*, London–New York 2002.
- Seconde „Foire Orientale” 1920 – Seconde „Foire Orientale” de Lwów (Pologne)*, „Revue de l’horlogerie-bijouterie, joaillerie, orfèvrerie, pierres précieuses et des industries qui s’y rattachent”, r. 19 (1920), nr 209, p. 11.
- SIERADZKA 2001 – Anna Sieradzka, *Biżuteria polskiego Art Déco – europejskość i swojskość (na przykładzie twórczości Józefa Fajngolda i Henryka Grunwalda)*, [w:] *Biżuteria w Polsce. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Toruniu oraz Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 20–21 kwietnia 2001 roku, pod patronatem Krajowej Izby Gospodarczej Jubilersko-Zegarmistrzowskiej*, ed. Katarzyna Kluczajd, Toruń 2001, pp. 139–146.
- SIERADZKA 2013 – Anna Sieradzka, *Moda w przedwojennej Polsce*, Warszawa 2013.
- SZTUKA 1929 – „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza”, r. 8 (1929), nr 9, p. 118.
- T.P. 1928 – T.P., *II Międzynarodowy Kongres Jubilerów w Paryżu (dokończenie)*, „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”, r. 4 (1928), nr 24, pp. 12–14.
- W.M. 1929 – W.M., *Oznaczanie pereł*, „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza”, r. 8 (1929), nr 10, p. 138.
- WALCZOWSKI 1936 – Franciszek Walczowski, *Kilka słów o jubilerstwie*, „Arkady”, r. 2 (1936), nr 2, pp. 88–90.
- Wycieczka naukowa 1931a – Wycieczka naukowa do Paryża*, „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”, r. 7 (1931), nr 11, pp. 6–7.
- Wycieczka naukowa 1931b – Wycieczka do Paryża*, „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”, r. 7 (1931), nr 14–15, p. 14.
- Wyjazd wycieczki naukowej 1930 – Wyjazd wycieczki naukowej jubilerów i zegarmistrzów do Niemiec, Szwajcarii, Francji, Włoch i Austrii*, „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”, r. 6 (1930), nr 14, pp. 1–2.
- Zagadnienia terminatora 1929 – Zagadnienia terminatora*, „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”, r. 5 (1929), nr 22, pp. 11–14.

Adam Drozdowski

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki <https://orcid.org/0000-0002-1611-2125>

Wpływ przemysłu filmowego Hollywood na wizerunek kobiet w latach 30. XX wieku

Hollywood film industry's influence on women's image in the 1930s

Streszczenie: Lata 30. to okres złotej ery Hollywood oraz postępującej emancypacji kobiet. Ważną rolę w rozwoju nowych możliwości kreowania własnego wizerunku odegrał przemysł filmowy, który nie tylko je propagował, ale przede wszystkim kształtował i eksploatował. Przemysł filmowy w Hollywood, korzystając z nowych możliwości w zakresie masowej produkcji, połączył swoje siły z producentami gotowej odzieży oraz kosmetyków. Rynek zalała fala ubrań i produktów inspirowanych filmowymi kreacjami gwiazd albo ich wizerunkiem. W celu sterowania wyborami konsumentów w prasie filmowej i kobiecej publikowano teksty pomagające kobietom określić swój typ urody. Podobnej typizacji ulegały wizerunki gwiazd filmowych, które w omawianym okresie często reklamowały różne marki. Głównymi ambasadorkami zmian były gwiazdy srebrnego ekranu, takie jak Joan Crawford czy Bette Davis. Ich fotografie zdobyły okładki czasopism na całym świecie, a dziennikarze rozpisywali się na temat ich urody i oryginalnego stylu bycia.

Przemysł filmowy wykształcił określony wizerunek kobiety pewnej siebie, zadbanej i przebiegającej w spektakularnych kreacjach. Nie był to jedyny z proponowanych w latach 30. wzorców. W dobie rozwoju modernizmu paryscy krawcy inspirowali się dorobkiem starożytności, aby upodobnić swoje klientki do antycznych bóstw. Kobieta według Vionnet czy Chanel była dystygowana i chłodna. Estetyka proponowana przez najsłynniejsze francuskie domy mody była jednak wysublimowana, trafiała do kobiet nie tylko o określonej zasobności portfela, ale również wyrobionym guście. Doszło więc do zderzenia opisywanych tendencji: rozerotyzowany, ocierający się o kicz wizerunek gwiazd Hollywood zderzał się z dystygowanym stylem paryskiej damy z wyższych sfer. Mimo znacznych różnic, w latach 30. ukształtowała się jednak estetyka będąca syntezą obu dróg. Kategoria *glamour* czerpała z obu wizerunków po równo. Określenie to odnosi się bowiem do kobiety, która jest z jednej strony tajemnicza i wyniosła, pełna chłodnej elegancji, kojarząca się z potęgą i bóstwem, jednak tym, co ukrywa, jest kobieca zmysłowość i coś prowokacyjnego.

Słowa kluczowe: Modernizm, moda międzywojenna, Hollywood, emancypacja kobiet, glamour

Abstract: The 1930s were a period of the golden age of Hollywood and the further emancipation of women. The film industry played an important role in the development of new possibilities of creating one's own image, which not only promoted, but above all shaped and exploited them. The Hollywood movie industry has joined forces with manufacturers of ready-made clothing and cosmetics to take advantage of new

mass production opportunities. The market was flooded by a wave of clothes and products inspired by the film creations of stars or their image. In order to steer consumers' choices, texts that helped women define their type of beauty were published in the film and women's press. The images of movie stars, who often advertised various brands in the discussed period, were typified in a similar way. The main ambassadors of said change were silver screen stars such as Joan Crawford and Bette Davis. Their photos adorned the covers of magazines around the world, and journalists reported on their beauty and original lifestyle.

The film industry has developed a specific image of a confident woman, wearing spectacular outfits. However, it was not the only model proposed in the 1930s. In the era of modernism, Parisian tailors were inspired by the achievements of antiquity to make their clients look like ancient deities. The woman, according to Vionnet or Chanel, was refined and cool. The aesthetics offered by the most famous French fashion houses, however, was sublime, it appealed to women not only of means, but also with a sophisticated taste. Thus, the described trends collided: the eroticized, kitschy image of Hollywood stars, clashed with the distinguished style of a Parisian high society lady. Despite significant differences, in the 1930s an aesthetic was developed that was a synthesis of both paths. The glamor category drew from both images equally. This term refers to a woman who is mysterious and haughty on the one hand, full of cool elegance, associated with power and deity, but what she hides is female sensuality and something provocative.

Keywords: Modernism, intewar fashion, Hollywood, emancipation, glamour

Lata 30. XX wieku to niewątpliwie pełna kontrastów dekada. Traumatyczne wydarzenia I wojny światowej spowodowały, że w kulturze zaszło wiele zmian. Mimo pochwały nowoczesności i postępu, w okresie międzywojennym wciąż obowiązywały jednak przedwojenne konwenanse. Optymizm lat 20. objawiający się w kulturze skupionej na epatowaniu luksusem i rozrywkowym, wygodnym stylem życia, załamał się wraz z nadejściem kryzysu finansowego w 1929 r. Wydarzenie to dało początek nowej dekadzie, w której moda odeszła od epatowania luksusem w kierunku skromniejszej, modernistycznej estetyki, charakteryzującej się wysublimowaną elegancją. To także okres, w którym kobiety nauczone doświadczeniami poprzednich pokoleń nadal walczyły o równouprawnienie i należne im miejsce w świecie. Wraz z rozwojem modernizmu, który gloryfikował wszystko, co nowoczesne, zmianie zaczęły ulegać nie tylko relacje społeczne, ale również wizerunek kobiet, co związane było z rozwojem nowych możliwości jego kreowania, dzięki rozpowszechnieniu się produkcji masowej. Kobiety, wykorzystując doświadczenia poprzedniczek, starały się nie zatrzymywać w walce o swoje prawa, a zarazem korzystać z tych możliwości, które już udało się im wywalczyć.

Prawidłowość ta szczególnie dobrze widoczna była w Stanach Zjednoczonych, gdzie ruch emancypacyjny miał silne i długie tradycje. Już w latach 30. XIX wieku opinię publiczną zszokowała książka Harriet Martineau *Society in America*, w której autorka krytykowała panujące w kraju relacje społeczne. Dwie dekady później, w 1851 roku, Amelia Bloomer na łamach prowadzonego przez siebie czasopisma

„The Lilly” nawoływała do noszenia nowego, reformowanego stroju kobiecego, który składał się z szerokich, zebranych mankietami w kostkach spodni i krótkiej tuniki, inspirowanych strojami noszonymi przez kobiety na Bliskim Wschodzie¹. Wysiłki zarówno pierwszych reformatorek, jak i tych działających tuż przed I wojną światową nie poszły na marne. Mimo że kobiety zmuszone były funkcjonować w silnie patriarchalnym środowisku, nieustannie walczyły o niezależność, prawo do nauki, samostanowienia oraz zaczęły odnosić sukcesy w profesjach, które wcześniej uważano za typowo męskie. Prawdopodobnie po raz pierwszy na taką skalę zaczęły decydować również o swoim wizerunku², w którym to procesie istotną rolę odegrał – przeżywający swój złoty okres – przemysł filmowy w Hollywood.

Nowy wizerunek kobiety, przypieczętowany przez zmiany ekonomiczne, społeczne i kulturowe wywołane przez I wojnę światową, zakładał przede wszystkim aktywność. Podkreślać miała to nowa moda, która dawała kobiecie więcej swobody. Długie, wąskie suknie, ciasne gorsety i ogromne kapelusze epoki edwardiańskiej, w latach 20. zostały zastąpione przez odsłaniające łydki, ramiona i często również plecy luźne sukienki. Ideałem kobiety stała się wążka, krótkowłosa dziewczyna, która raczej przypominała podlotka niż stateczną matronę. Rzesze kobiet, które ruszyły do pracy zawodowej, potrzebowały odzieży, która potwierdzała profesjonalizm noszącej, nic więc dziwnego, że najpopularniejszym strojem w międzywojniu stał się składający z żakietu i spódnicy kostium. Na fali rosnącej popularności kina zmieniło się również podejście do kwestii makijażu, który do tej pory, szczególnie gdy był wyrazisty, kojarzono z damami lekkich obyczajów. Wraz z upowszechnieniem się fotografii gazety codzienne na całym świecie zaczęły zapełniać się wizerunkami gwiazd srebrnego ekranu, Poli Negri czy Clary Bow. Duże, obrysowane kohllem oczy i wyrysowane w kształt łuku kupidyna usta były kopiowane przez młode kobiety nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale i Europie.

W kolejnej dekadzie zerwano z wizerunkiem chłopczycy. Spódnice znacznie się wydłużyły, stroje zaczęły bardziej podkreślać sylwetkę, zwracając uwagę na naturalne piękno proporcji kobiecego ciała. W modzie pojawiły się również antyczne inspiracje, *derniercri* była wysportowana sylwetka z wąskimi biodrami i wyraźnie

1 | Więcej na temat reformy kobiecego ubioru w połowie XIX w. por. STEVENSON 2017.

2 | Na przełomie XIX i XX w. w środowisku paryskich projektantów coraz ważniejszą rolę zaczęły odgrywać kobiety. Po okresie prymatu Charlesa Fredericka Wortha i Paula Poireta najpopularniejszymi projektantkami stały się Jeanne Lanvin, Madeleine Vionnet, a w okresie międzywojennym także: Gabrielle Chanel, Elsa Schiaparelli, Alix Barton (Madame Grès) czy Augustabernard. Zmianie uległ również sposób robienia zakupów. Jak zauważył Jean Worth (syn Charlesa), jego ojciec sam dobierał kolorystykę, krój i materiał, a zamawiająca strój dama, całkowicie polegając na zdaniu kreatora, otrzymywała gotowy produkt. Por. PARKINS 2012, s. 20. W dobie zwiększonej świadomości i aktywności kobiet klientki znacznie aktywniej angażowały się w kreowanie własnego wizerunku, chociażby poprzez wybór kroju, ulubionego koloru czy ogólnej stylistyki stroju.

zarysowanymi ramionami. Dobrym przykładem omawianej zmiany może być fakt, że w latach 30. listy pisane przez czytelniczki do czasopism przeważnie dotyczyły sylwetki, podczas gdy na początku wieku panie w swoich pytaniach i wypowiedziach koncentrowały się na twarzy i makijażu³. Powrót do antycznych ideałów nie był jedynie wyrazem dostosowania się do przemian zachodzących w malarstwie, architekturze czy rzeźbie. Jednym z powodów tak silnego inspirowania się starożytną grecką czy rzymską estetyką była panująca w latach 30. obsesja zdrowego trybu życia. Obok gwiazd Hollywood gazety prezentowały zdjęcia sportowców. Żywo obserwowano i komentowano igrzyska olimpijskie, szczególnie te przerażająco przepełnione polityczną propagandą, zorganizowane przez nazistowskie Niemcy w 1936 roku⁴.

Okres międzywojenny, zwłaszcza jego druga połowa, to również czas, w którym zachodzą liczne przemiany w zakresie funkcjonowania światowego rynku mody, które ostatecznie nadały mu zblizoną do obecnej formę. Pierwsza ze zmian wiązała się z rozwojem produkcji maszynowej i globalizacji. Paryż, który przed II wojną światową wciąż stanowił najważniejsze centrum wyznaczania tendencji w modzie kobiecej, musiał zacząć konkurować z ośrodkami takimi jak Nowy Jork czy Los Angeles, ale również nowymi, rozwijającymi się rynkami produkcji odzieży jak chociażby Szanghaj⁵. Rozbieżności pomiędzy poszczególnymi ośrodkami zarysowywały się w zakresie filozofii prowadzenia marki, procesu twórczego projektantów, a także proponowanej estetyki oraz – co za tym idzie – grupy docelowej, do której kierowano produkcję. Hasłem łączącym wysiłki projektantów w omawianym okresie był niewątpliwie modernizm, który jako prąd kulturowy zarysował się w sztukach plastycznych, architekturze, filozofii, a także w zauważaniu potrzeby dalszej reformy społecznej. Wśród czynników, które najsilniej odmieniły modę w okresie międzywojennym, należy wymienić przede wszystkim zgodne z modernistyczną fascynacją nowoczesnością i możliwościami technologicznymi ludzkości wprowadzenie do mody kobiecej na szeroką skalę nowych, syntetycznych materiałów, a także opracowanie wielu udogodnień w zakresie ergonomii produkcji tkanin oraz szycia gotowej odzieży. Omawiany postęp technologiczny spowodował egalitaryzację mody, dzięki której

3 | VIGARELLO 2011, s. 198.

4 | Rozwijające się w okresie międzywojennym totalitaryzmy (faszyzm, nazizm, komunizm) silnie gloryfikowały ciało człowieka jako przestrzeń do ciągłego doskonalenia. Sport stał się ważnym elementem propagandy politycznej. Jak zauważa Przemysław Strożek: *Sztuka kreowana przez artystów wokół wydarzeń globalnego sportu po roku 1928, przekonywała o wyraźnym „powrocie do porządku” i powrocie do tradycyjnego pojmowania piękna kultury fizycznej opartej na klasycznych wzorcach, a gospodarze największych wydarzeń sportowych reprezentowali faszystującą linię tzw. Państw osi: Włochy – Trzecia Rzesza – Japonia*. Por. STROŻEK 2019, s. 203.

5 | MAERS 2014a, s. 61.



1. George Hoyningen-Huene, *Suknia wieczorowa Vionnet*, fotografia 1936. Betty Kirke, *Madeleine Vionnet*, San Francisco 2012, s. 151.

nawet mniej zamożne kobiety mogły ubierać się zgodnie z najnowszymi tendencjami. Co ciekawe, fetyszyzacja nowoczesności wykorzystywana była nie tylko utylitarnie, pragmatycznie, w celu zwiększania zysków z produkcji, ale stanowiła także inspirację dla projektantów *haute couture*, którzy w głównej mierze wciąż opierali się na perfekcji rzemiosła⁶.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na przemianę demograficzną, jaka zaszła w środowisku paryskich krawców. Okres międzywojenny to czas prymatu projektantek, kobiet, które zgłębiały tajniki przemysłu od najmłodszych lat (Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin) oraz świetnie orientowały się w metodach prowadzenia i promowania przedsiębiorstwa, którego produkty kierowano do wysublimowanej grupy klientek (Gabrielle Chanel, Elsa Schiaparelli). Zgodnie z rozwiniętą do perfekcji przez Paula Poireta ideą prowadzenia domu mody w duchu Gesamtkunstwerku międzywojenne projektantki budowały więc imperia, które – tak jak ma to miejsce dzisiaj – oferowały swoim klientkom nie tylko odzież, ale również określony styl życia (kosmetyki, biżuterię, tkaniny, przedmioty do wnętrza). Podobnie jak „król mody” część z nich również traktowała swoją pracę jako proces artystyczny, przekonanie to nie było jednak wspólne dla całej grupy, co czasami stawało się podstawą animozji⁷.

Bez względu na świadomość artystyczną poszczególnych projektantek paryskie *haute couture* w latach 30. silnie czerpało z estetyki modernistycznej. Oprócz pędu za nowoczesnością jej elementem (paradoksalnie) było silne odniesienie się do spuścizny antyku (ilustr. 1). Podobnie jak w modernistycznej architekturze, podstawową jednostką projektowania ubioru stało się ludzkie ciało, jego potrzeby, ale też naturalne proporcje oraz skupienie się na immanentnych własnościach wykorzystywanych materiałów. W okresie tym wiele projektantek odnosiło się do swojego procesu twórczego jako zbliżonego do projektowania przestrzennego (rzeźby czy architektury), w ramach którego ciało traktowano jako bryłę, której w pełni odpowiadać miał zaprojektowany strój⁸. W pracowniach przy Place

6 | W tym zakresie na uwagę zasługuje szczególnie postać Elsy Schiaparelli, która począwszy od lat 30. żywo interesowała się rynkiem syntetycznych tkanin. Na potrzeby jej kolekcji najlepsze firmy włókiennicze (np. Braci Bianchini) produkowały tkaniny o fascynujących fakturach (np. przypominające korę drzewa), gniecione i apreturowane w określony sposób. Schiaparellirównież jako pierwsza wprowadziła do kreacji wieczorowych i eleganckich sukni, które w wyniku wygaśnięcia patentu, na początku lat 30. zaczęto produkować na szerszą skalę. Por. BLUM 2004, s. 88.

7 | Do historii przeszedł konflikt pomiędzy pragmatyczną Gabrielle Chanel i współpracującą z surrealistami Elszą Schiaparelli. Według wspomnień Chanel miała nazywać Schiaparelli *tą włoską artystką, która szyje ubrania*. Por. STEELE 1992, s. 124.

8 | Proces ten wydaje się być najlepiej widoczny w twórczości Madeleine Vionnet, która projektowała, upinając swoje kreacje na lalkach, a wykroje jej ubrań operowały geometrycznymi formami ułożonymi zgodnie z zasadami złotego podziału itp. Por. KIRKE 2012. O ubiorze jako obszarze projektowania przestrzennego pisali również teoretycy sztuki, np. Władysław

Vendôme czy Avenue Montaigne⁹ projektantki ubierały należące do śmietanki towarzyskiej klientki w kreacje, które miały upodobnić je do greckich bogiń¹⁰.

Wizja stroju jako dzieła sztuki, lansowana w kręgach paryskich, mimo korzystania z nowości technologicznych zakładała jednak również dbanie o najwyższy poziom rzemiosła. Powodowało to, że powstające kreacje kierowano do wąskiego grona odbiorczyń. Mimo że projektanci proponowali też kopie swoich strojów (najczęściej za pośrednictwem silnie rozwijających się w omawianym okresie amerykańskich domów towarowych), ich wyroby nie miały szans dotrzeć do szerszej publiczności, która w omawianym okresie zmagala się ze skutkami kryzysu gospodarczego. Oprócz kwestii finansowych problemem był fakt, że przeciętnym obywatelkom trudno było utożsamiać się z arystokratkami i przedstawicielkami zamożnej burżuazji. Znacznie atrakcyjniejsze w zakresie inspiracji, a zarazem przystępniejsze wydawały się gwiazdy kina, które – często pochodząc z biednych środowisk – stanowiły przykłady spełnionego „amerykańskiego snu” o polepszeniu swojej sytuacji materialnej i podniesieniu pozycji społecznej. Przemysł filmowy w Hollywood nie ukrywał, że jednym z jego celów jest inspirowanie szerokich mas ludności do tego, aby chciały polepszać swój standard życiowy. Głównym zabiegiem stosowanym w filmach, dzięki któremu ukazywano awans społeczny bohaterki, była zmieniająca się na coraz bardziej okazałą z biegiem akcji garderoba. O próbie realizacji tej wizji świadczy chociażby pochodzący z 1939 roku film *Hollywood – Style Centre of the World*. Jego główną bohaterką jest dziewczyna z prowincji o imieniu Mary, która potrzebuje kreacji na wyjątkową randkę. W lokalnym sklepie znajduje strój będący kopią jednej z filmowych kreacji Joan Crawford. W kolejnych ujęciach możemy podziwiać obie kobiety w eleganckich kostiumach, a od narratora dowiadujemy się, że

w ten sposób do tego małego, cichego miasteczka, daleko od wielkich metropolii, zawitało Hollywood, aby pomóc Mary wyglądać tak elegancko jak Joan Crawford w jej nowej roli [...] dzisiaj dziewczyna ze wsi jest tak nowoczesna i modnie ubrana jak jej siostra z dużego miasta¹¹.

Strzeмиński i Katarzyna Kobro, którzy właśnie w ten sposób nauczali uczennice w Żeńskiej Szkole Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach. Por. STRZEMIŃSKI 1931. Więcej na temat związków architektury i mody w zakresie procesu twórczego por. DROZDOWSKI 2018.

9 | KIRKE 2012, s. 120.

10 | Wizję tę wspierać miał sposób prezentowania kreacji w prasie jako obiektów artystycznych, elementów szerszej wizji. Do tego typu sesji można zaliczyć fotografie sukni wieczorowych Vionnet wykonane przez Hoyningena-Heune oraz surrealistyczne fotografie André Dursta ukazujące projekty Schiaparelli.

11 | BERRY 2000, s. XI.

Wobec kryzysu gospodarczego na paryskie kreacje pozwolić mogły sobie jedynie nieliczne kobiety. Przemysł filmowy w Hollywood szybko zauważył lukę na rynku i skorzystał z możliwości maksymalizowania zysków na drodze zastosowania produkcji masowej. Już w pierwszych filmach odnaleźć możemy elementy strategii *product placement*, która zakładała reklamowanie określonych przedmiotów w docierających do mas odbiorców na całym świecie filmach¹². W krótkim czasie bohaterki filmów stały się więc poniekąd modelkami prezentującymi najnowsze osiągnięcia amerykańskich projektantów. Jak wspomina Abigail Solomon-Godeau, łatwiejsze powielanie obrazów oraz rozwój fotografii doprowadziły do utrwalenia się w kulturze wizerunku kobiety-spektaklu, co sprawiło, że pojęcie uwodzicielskiej kobiety zrównało się z towarem, który można było posiadać¹³. Zjawisko to rozwijało się również ze względu na fakt, że już na początku XX wieku zauważono, iż to kobieta jest głównym odbiorcą rynku, zarówno w zakresie nowych produktów (wszelkiej kategorii), jak i filmów (uważano, że podczas wyjścia do kina z mężczyzną to jego partnerka wybiera film)¹⁴.

Estetyka proponowana przez przemysł filmowy w Hollywood docierała do szerszych mas odbiorców, niż proponowane w eleganckich magazynach dla pań kreacje paryskich projektantów. Dzięki upowszechnieniu się kina i prasy ilustrowanej lansowane w Ameryce gwiazdy szybko stawały się ikonami światowego formatu. W lokalnych gazetach oprócz codziennych informacji publikowano również artykuły dotyczące urody i oryginalnego stylu bycia gwiazd takich jak Bette Davies czy Greta Garbo. Przemysł filmowy wykształcił więc określony wizerunek kobiety pewnej siebie, zadbanej i przebierającej w spektakularnych kreacjach. W okresie tym zarysowała się również główna różnica pomiędzy podejściem do wizerunku reprezentowanym przez paryskich projektantów i przemysł hollywoodzki. Podczas gdy Europejczycy starali się podkreślać naturalne atuty i osobowość noszącej, powszechnie znaną praktyką stosowaną w wytwórniach filmowych było tzw. kreowanie gwiazd, które miały reprezentować określone typy kobiecości. Proces ten nierozdzielnie wiąże się z komercyjnym aspektem przemysłu filmowego.

W myśl zasady, że standardowym konsumentem jest kobieta, przemysł filmowy włączył się w konkurencję na rynku mody. Obok luksusowych świątyń konsumpcjonizmu oferujących swoim klientkom produkty z najwyższej półki, takich

12 | Na uwagę zasługuje fakt, że większość właścicieli najważniejszych wytwórni filmowych w Stanach posiadała doświadczenie w przemyśle tekstylnym. Żydowski imigranci, którzy w krótkim czasie stali się najważniejszymi postaciami w przemyśle filmowym, wcześniej pracowali jako sprzedawcy tkanin, galanterii, krawcy itp.

13 | PARKINS 2012, s. 14.

14 | BERRY 2000, s. XV.

jak londyński Selfridges czy nowojorski Saks Fifth Avenue, na rynku funkcjonowały mniej prestiżowe firmy, które proponowały swoim klientkom odzież inspirowaną kreacjami gwiazd srebrnego ekranu w przystępnych cenach. Nowe, szybkie tempo produkcji i sprzedaży sprawiło, że kostiumy, w których gwiazdy występowały na ekranie, od razu mogły zostać powielone nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale również w Europie. Jednym z najlepszych przykładów tego zjawiska może być chociażby suknia Joan Crawford z filmu *Letty Lynton* (ilustr. 2), która umocniła jej wizerunek (w szczególności charakterystyczną szeroką linię ramion). Kreacja stała się komercyjnym sukcesem na całym świecie, pisała o niej m.in. łódzka prasa. Według Edith Head (legendarnej hollywoodzkiej kostiumograf) była ona *pierwszym kostiumem filmowym, powielanym na taką skalę, a także jednym z najważniejszych wpływów mody w historii kina*¹⁵.

W celu dalszego maksymalizowania zysków w Stanach Zjednoczonych zaczęły pojawiać się specjalne linie odzieży (tzw. *tie-ins*) związane z przemysłem filmowym, takie jak *Cinema Fashions*, *Hollywood Fashions* czy *Studio Styles*¹⁶, których butików często mieściły się w samych budynkach kin. Co ciekawe, podobnie jak w przypadku kopii francuskich projektów, które upraszczano i wprowadzano do masowej produkcji¹⁷, kreacje ze srebrnego ekranu również musiały być dostosowywane do wymogów technologicznych i ergonomicznych. Według danych podawanych przez Mary Lynn Stewart jeden film dostarczał producentom gotowej odzieży od około 15 do 52 gotowych modeli¹⁸.



2. | George Hurrell, Joan Crawford w filmie *Letty Lynton*, fotografia, 1932. Sarah Berry, *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*, Minneapolis 2000, s. 90.

15 | MUNICH 2011, s. 34.

16 | BERRY 2000, s. 72.

17 | Proces ten na szerszą skalę wprowadził Paul Poiret, współpracujący z amerykańskimi domami mody już w pierwszej dekadzie XX w. Por. TROY 2007, s. 17.

18 | STEWART 2005, s. 199.

Ta stosunkowo wysoka liczba wynikała z faktu, że na rynku powstała ogromna luka w odzieży kierowanej do przedstawicieli klasy średniej, którzy chcieli ubierać się zgodnie z najnowszymi tendencjami.

Rozwój rynku mody, który zaczął zapełniać się produktami z różnych pułapów cenowych, sprawił, że kobiety zyskały szerszy dostęp do możliwości bardziej świadomego kreowania własnego wizerunku. Mimo że wiele kobiet świetnie radziło sobie z dostosowywaniem się do – w oczach społeczeństwa czasami nazbyt – nowoczesnego stylu życia, część z nich nie potrafiła odnaleźć się w zawilumionym świecie nowych możliwości. Rzesze kobiet, które do tej pory nie mogły pozwolić sobie na robienie zakupów odzieżowych na większą skalę, musiały dopiero nauczyć się, co służy ich wyglądowi, oraz z jakich środków muszą skorzystać, aby osiągnąć zamierzony efekt. Z tego powodu w prasie pojawiało się wiele artykułów, które tłumaczyły, jak należy się malować, jaki strój pasuje na jaką okazję i do jakiej sylwetki. Ich popularność zaobserwować możemy już w latach 20., kiedy to np. w łódzkiej prasie podawano informacje o fryzurach odpowiednich dla typu urody i charakteru (odważniejszych, geometrycznych dla brunetek i bardziej romantycznych, słodkich dla blondynek)¹⁹. W rozwiązaniu omawianego problemu miały pomóc tzw. *fashion types*, które były najsilniej oddziałującym konstruktem – punktem zbiegu Hollywood, wizerunku kobiety oraz konsumpcjonizmu. Ze względu na fakt, że nowa kultura robienia zakupów wymagała od kobiet pewnego rodzaju samodzielności (kupując w sklepach z gotową odzieżą, nie mogły zdać się na geniusz krawca), w czasopiśmie i poradnikach dla pań zaroilo się od tekstów, które miały pomóc zagubionym „odkryć prawdziwą siebie”. W tym zakresie również panowało jednak pewne zróżnicowanie, ponieważ niektóre teksty polecały kobietom zdefiniowanie swojego stylu i wybieranie propozycji w jego obrębie, inne natomiast sugerowały, że kobieta powinna być niczym aktorka i dopasowywać swoje zachowanie, poniekąd osobowość do danej kreacji, niczym gwiazda srebrnego ekranu wcielająca się w rolę. Takie zachowanie zostaje wyśmiane w filmie *Narodziny gwiazdy* (*A Star is Born*, 1937), kiedy dojrzała kobieta, wychodząc z kina, stwierdza, że młoda główna bohaterka w filmie, który właśnie widziała, to właśnie „typ”, z którym się identyfikuje²⁰. Obiektem typizacji stały się też same gwiazdy srebrnego ekranu, które swój wygląd i osobowość sceniczną zawdzięczały zatrudnionym w wytwórniach filmowych projektantom mody. Jak zauważa Patricia Maers, gwiazdy takie jak Jean Harlow (ilustr. 3), Joan Crawford, Greta Garbo czy Norma Schaeferer, zyskały swoje eleganckie, wyrafinowane *emploi* dopiero, kiedy związały się z jedną z dużych wytwórni filmowych i przeszły metamorfozę pod

19 | VARSOVIENNE 1924.

20 | BERRY 2000, S. 10.



3. | George Hurrell, Jean Harlow w filmie *Kolacja o ósmej*, fotografia, 1933. Patricia Maers, G. Bruce Boyer, *Elegance in an age of crisis: fashions of the 1930s*, New York 2014, s. 69.

okiem Gilberta Adriana²¹. Sam motyw Pigmaliona był również wykorzystywany w fabułach wielu filmów z tego okresu.

Wprowadzenie powyższej typizacji niesło jednak pewne zagrożenie dla wizerunku kobiet, szczególnie w Stanach Zjednoczonych. Kobiety zaczęły unikać odmienności i oryginalności. Co ciekawe, w związku z tym w latach 30. przemysł filmowy zaczął odchodzić od sztywnych, jaskrawie szufladkujących ukazań cech

21 | MAERS 2014b, s. 157.

charakteru kobiet w filmach w kierunku budowania bardziej głębszych postaci, zwrócenia uwagi na ich unikatową osobowość²². Niemniej jednak „typ” pozostał istotną kwestią, ponieważ stał się obiektem fascynacji, dostępnym i odległym, niepowtarzalnym i ludzkim, demokratyzował wolę upiększania, modyfikując sposób snucia marzeń i modyfikacji urody²³.

Wobec opozycji, w której stały do siebie wizerunki modnej kobiety lansowane przez przemysł filmowy Hollywood i paryskich *grands couturiers*, w odpowiedzi na zapotrzebowanie rynku modowego, w latach 30. ukształtowała się estetyka będąca syntezą stylu Hollywood i paryskiego szyku. Kategoria *glamour* czerpała z nich w równym stopniu, łącząc pozornie sprzeczne detale. Określenie *glamour* opisywać będzie zatem kobietę, która jest tajemnicza, wyniosła, pełna chłodnej elegancji, równocześnie pozostając zmysłową, prowokacyjną, pełną erotycznego magnetyzmu. Styl *glamour* kojarzył się z lansowanym szczególnie w pierwszej połowie lat 30. wizerunkiem kobiety fatalnej. Za jej prototyp można uznać Thedę Barę, pierwszą amerykańską gwiazdę stworzoną na potrzeby kina²⁴. Ucieleśnieniem tragicznej kusicielki była Marlena Dietrich, której sceniczne *emploi* zdefiniowała kreacja Loli Loli z filmu Josefa von Sternberga *Błękitny anioł* (1930). W kolejnych produkcjach Dietrich grywała przeważnie tancerki, artystki kabaretowe i prostytutki, uwikłane w niejednoznaczne sytuacje miłosne i afery szpiegowskie. Filmowy wizerunek Dietrich, tak jak wielu innych aktorek, wpływał na sposób, w jaki postrzegano ją poza sceną. Sytuację tę dobrze podsumowała Rita Hayworth, swoim słynnym i często cytowanym stwierdzeniem odnoszącym się do jej najbardziej znanej roli: [...] *mężczyźni idą do łóżka z Gildą, a budzą się ze mną*. Niektóre gwiazdy, jak Greta Garbo, starały się chronić swą prywatność. Paradoksalnie, ich działania przyczyniały się do stworzenia wrażenia, że są nieodstępne i emocjonalnie chłodne, a machina przemysłu rozrywkowego „fabryki snów” wbrew ich intencjom bezlitośnie eksploatowała tak utrwalony obraz²⁵.

Aktorki reprezentujące określone typy zyskiwały tymczasową popularność, która zmieniała się pod wpływem oczekiwań i potrzeb publiczności. W artykule opublikowanym na łamach jednej z łódzkich gazet w 1935 roku czytamy: *Kobieta demoniczna się znudziła*. Dowodem tego miało być fiasko dwóch filmów z Marleną Dietrich i Gretą Garbo. Aktorki jako *biedne wampy odchodzą w zapomnienie*. *Przejadły się*. Widz zaczął szukać czegoś innego. Niewinny czar i sentymentalne

22 | Na uwagę w tym zakresie zasługuje oscarowa rola Bette Davies w filmie *Kusicielka* (1935).

23 | VIGARELLO 2011, s. 205.

24 | BAECQUE 2014, s. 347–363.

25 | VIGARELLO 2011, s. 211.

serca zaczynają znowu wchodzić w modę²⁶. Silna promocja konkretnego wizerunku w danym przedziale czasowym odzwierciedlała aktualną kondycję społeczeństwa, jego lęki i tęsknoty. Estetyka *glamour* gloryfikująca nieskrępowaną kobiecość była odpowiedzią na siłę chłopczycy z lat 20., kobiety fatalne i te będące przykładami fizycznej kobiecości, wizualnie atrakcyjne i pozornie oddające się mężczyznom, w rzeczywistości pozostawały dla nich nierozwikłaną zagadką budzącą zrozumiałe obawy. Ich mentalna niezależność i świadome wykorzystywanie cielesnych atutów mogły stanowić zagrożenie dla męskiej pozycji, wobec czego w drugiej połowie lat 30. wampy i kusicielki straciły na popularności, zastąpione przez słodkie dziewczyny z sąsiedztwa i pełne poświęcenia opiekunki. Zmiana ta dokonywała się w czasie, gdy Europa miotana wewnętrznymi sporami politycznymi i terytorialnymi nieuchronnie zmierzała ku wojnie. Georges Vigarello zwraca uwagę, że właśnie w latach 30. coraz częściej słychać głosy, które sławiły ideał „kobiety domowej”. Co ciekawe, dążenie do ponownego „uwięzienia” kobiety w domu i obsadzenia jej w roli matki i gospodyni widoczne jest nie tylko w krajach totalitarnych czy społecznościach konserwatywnych, ale także tam, gdzie pozornie kwitł liberalizm.

Omawiając zależności pomiędzy Paryżem a Hollywood w zakresie mody w latach 30. XX wieku, należy pamiętać, że mimo iż amerykańscy projektanci proponowali własny, unikalny, często przerysowany styl, to do stolicy Francji wciąż należał prymat w zakresie obowiązującej linii i tendencji. Mimo że na Zachodnim Wybrzeżu Stanów Zjednoczonych rozwijał się przemysł modowy, który wprowadził wiele innowacji w zakresie stroju sportowego²⁷, a także oferował eleganckie kreacje, to znacznie większy wpływ na wizerunek kobiet miał przemysł filmowy w Hollywood. Zadaniem projektantów zatrudnionych w wytwórniach filmowych, takich jak Gilbert Adrian czy Edith Head, było więc dostosowanie propozycji paryskich do fabuły filmu, a także wymogów technologicznych jego powstawania. W tym miejscu zarysowuje się główna różnica pomiędzy stylistyką propozycji paryskich i amerykańskich. Na początku lat 30. moda kobieca odeszła od powierzchniowych zdobień koralikami i cekinami stosowanych w okresie popularności sukni tub. Trend ten był jednak wciąż żywy w kręgach filmowych²⁸. Część badaczy źródła przepychu kreacji ze srebrnego ekranu upatruje właśnie w fakcie, że czarno-białe filmy nie mogły oddać koloru, stanowiącego jeden z najważniejszych aspektów stroju. W związku z tym, aby kreacje zaskakiwały swoją formą, skupiano się także

26 | ANONIM 1935.

27 | POR. MARTIN 1998.

28 | W tym miejscu warto wspomnieć chociażby zdobione cekinami i piórami kreacje, w których Jean Harlow pojawia się w filmie *Kolacja o ósmej* (1933) oraz spektakularne, wodewilowe kreacje Joan Crawford w *Tańczącej Wenus* (1933) – wszystkie projektu Adriana.

na wykorzystaniu różnych faktur: połyskliwych kamieni, bogatych futer, piór i egzotycznych kwiatów²⁹. W zakresie dbania o urodę popularnymi zabiegami, które gwarantowały odpowiednią prezencję na ekranie, było farbowanie włosów na platynowy blond oraz wykorzystanie wyrazistych szminek, podkreślających na zasadzie kontrastu usta. O prawdziwości tej tezy może świadczyć fakt, że kiedy Gabrielle Chanel została poproszona o zaprojektowanie kreacji dla Glorii Swanson do filmu *Tonight or Never* (ilustr. 4), ich minimalistyczna, elegancka stylistyka nie była wystarczająco odważna, co sprawiło, że kreacje przeszły bez większego echa. Sytuację komentowano w „The New Yorker”, którego autorzy zauważali, że *Chanel sprawiła, że dama wyglądała jak dama, ale Hollywood chce, żeby dama wyglądała jak dwie damy!*³⁰ Z zadaniem projektowania kostiumów do filmów znacznie lepiej radziła sobie Elsa Schiaparelli, która w swojej karierze ubierała gwiazdy takie jak Merlena Dietrich czy Mae West³¹. Projektantka zdawała sobie sprawę ze znaczenia, jakie styl proponowany w Hollywood miał dla ogółu rynku mody, stwierdzając, że *to, co Hollywood projektuje dzisiaj, ty będziesz nosić jutro*³².



4. Ilustrowany artykuł przedstawiający Glorię Swanson w kostiumach zaprojektowanych przez Chanel do filmu *Tonight or Never* (1931). „Photoplay”, nr 1 (1932), s. 58–59.

29 | DYHOUSE 2010, s. 29.

30 | MAERS 2014b, s. 157.

31 | BLUM 2004, s. 152.

32 | BRUZZI 1997, s. 4.



5. | George Hurrell, Kay Johnson w tytułowej kreacji w filmie *Madam Satan*. Mark A. Vieira, *George Hurrell's Hollywood: Glamour Portraits 1925–1992*, Philadelphia 2013, s. 61.

Wielki wpływ, jaki wygląd gwiazd wywierał na gust masowego odbiorcy, budził zrozumiałe protesty zwolenników naturalności i prowokował dyskusję, w której ekstrawaganckim strojom, piórom, mocnemu makijażowi i farbowanym włosom przeciwstawiano naturalne piękno. Badająca problem rozdźwięku pomiędzy naturalnością a kreacją w zakresie wizerunku Elizabeth Wilson w celu lepszego określenia ich wzajemnych relacji wprowadziła kategorie autentyczności i modernizmu. Pierwsza odnosi się do prezentowania się w zgodzie ze swoimi potrzebami i naturą, druga polega na budowaniu pewnego obrazu, który jest sztuczny i ma pełnić funkcje estetyczne³³. Przemysł filmowy podkreślał rolę, jaką kreowanie własnego wizerunku odgrywać miało w życiu nowoczesnej kobiety, która przy pomocy odpowiedniego ubioru i wyglądu mogła osiągnąć wszelkie zamierzone cele. Egzemplifikację tego procesu lansowano w fabułach kolejnych filmów, np. *Madam*

Satan w reżyserii Cecila B. De Mille'a, rozgrywającego się w zamożnych sferach nowojorskiej burżuazji. Główna bohaterka Angela (Kay Johnson), dowiadując się z rubryki towarzyskiej o romansie męża, zamierza się z nim rozstać. Po rozmowie z pokojówką uznaje jednak, że postara się na nowo rozpałić jego pożądanie. Postanawia, że podczas zbliżającego się balu kostiumowego pojawi się w masce jako tytułowa, uwodzicielska *femme fatale*, w odkrywającej i podkreślającej ciało sukni (ilustr. 5). Bohaterka realizuje swój plan, uwodzi męża i ostatecznie odbija go kochance. Całość kończy się happy endem. W podobny sposób, motyw „stwarzania siebie” za pomocą stroju wykorzystany został w filmie *Północ* (*Midnight*, 1939), w którym Claudette Colbert gra Evę, młodą dziewczynę, która (oczywiście odpowiednio wystylizowana) przypadkowo trafia na ekskluzywne przyjęcie, podając się za kogoś innego. Kiedy obsługa zauważa, że wśród gości jest ktoś bez zaproszenia, dzięki swojej urodzie i wspaniałej kreacji Eve nie

zostaje wyrzucona. Zamiast niej wyproszone zostaje prawdziwa księżna, która była starszą, niezbyt atrakcyjną kobietą.

Mimo że obecnie zdobywanie sukcesu zawodowego lub podnoszenie swojej pozycji społecznej dzięki wyglądowi trudno uznać za przejaw emancypacji, lansowana w latach 30. przez hollywoodzkie filmy wizja „stawania się” odegrała ważną rolę w kulturze pierwszej połowy XX wieku. Od tej pory kobiecie łatwiej było zarabiać na umiejętnym kreowaniu i sprzedawaniu swojego wizerunku. Nawet w odległej od splendoru Hollywood Łodzi gazety codzienne podawały przykłady stawek, które obowiązywały w branży filmowej i reklamowej. Niejaka panna Jarvis po wygranej w konkursie piękności bardzo dobrze pokierowała swoją karierą, początkowo żądając za swoją fotografię 80, później 120, a w końcu 200 dolarów. Dzięki osobistemu wdziękowi, który sprawił, że stała się rozpoznawalną postacią, założyła firmę dbającą, aby jej wizerunek był wykorzystywany zgodnie z udzielonymi koncesjami. Autor artykułu wspomina, że *nie ma ona zamiaru wychodzić za mąż i interesuje się jedynie nowymi kontraktami*³⁴. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na ogromną popularność konkursów urody w latach 30. – zdobycie tytułu najpiękniejszej traktowano jako przepustkę do sukcesu. W przypadku kariery wspomianej panny Jarvis prasa zwracała uwagę na zdobytą dzięki wyglądowi niezależność. Niestety w omawianym okresie wciąż częściej publikowano artykuły, które przedstawiały patriarchalną wizję sukcesu. Przykładem takiego podejścia są teksty pojawiające się na łamach „L'Illustration”, celebrujące ślub Yvonne Labrousse (Miss Francji z 1930 roku) z Aghą Khanem, do którego miało dojść dzięki wygranej w konkursie.

Mimo pozornej nowoczesności i równości lansowanej w amerykańskich filmach z lat 30., a także większego niż w Europie przyzwolenia na awans społeczny, wyższe klasy społeczeństwa żyły jednak wciąż według surowych konwenansów. Oprócz gwiazd kina i miss piękności wzorami do naśladowania stawały się dziewcziczki amerykańskich fortun, które mogły praktycznie bez ograniczeń nabywać paryskie toalety, korzystać z nowości kosmetycznych i podróżować w najmłodniejsze miejsca³⁵. Przykładem dziedziczki-celebrytki lubującej się w ekskluzywnych kreacjach, której fortuna nie ucierpiała w wyniku wielkiego kryzysu, była Barbara Hutton, wówczas jedna z najbogatszych kobiet świata³⁶. Słynna z hojności, wydawała nieograniczone sumy, kolekcjonując najwspanialsze europejskie klejnoty

34 | MURNEY 1938.

35 | Por. *Ten Americans* 1941.

36 | W tym miejscu warto również wspomnieć o Doris Duke, dziedziczce fortuny tytoniowej. Ówczesna amerykańska prasa traktowała Duke i Hutton na równi z gwiazdami. Obie urodzone w listopadzie 1912 r., weszły do towarzystwa w 1930 r. Opinia publiczna fascynowała się wystawnym stylem życia dziedziczek, nieustannie je porównując i podsycając rywalizację.



6. | Horst P. Horst, *Barbara Hutton w sukni Chanel*, fotografia, 1939. „Vogue”, nr 1 (1941), s. 58.

i kreacje francuskich *grands couturiers* (ilustr. 6). Kobiety jak Hutton w latach 30. były najlepszą reklamą paryskich projektów po drugiej stronie Atlantyku. Na co dzień otaczały je gromady fotoreporterów, a ich wizerunki regularnie gościły w prasie, promując najświeższe pomysły Vionnet, Chanel itp. W Ameryce ich ekskluzywne kreacje noszone w dobie kryzysu niewątpliwie rzucały się w oczy. Mimo że stały się one celebrytkami, a także inspiracją dla niezliczonych ról filmowych,

kobiety takie jak Hutton czy Day zawsze odgradzała od reszty społeczeństwa bariera wynikająca z towarzystwa, w jakim się obracały. Finansowa arystokracja, tzw. *oldmoney*, w swoich posiadłościach niechętnie przyjmowała gwiazdy kina. Mimo że hollywoodzkie aktorki były podziwiane przez miliony osób na całym świecie, elity, kurczowo trzymając się konserwatywnych norm, podkreślały: [...] *należy zrozumieć, że w Hollywood nie ma towarzystwa, tak jak ma to miejsce przy Mayfair, Park Ave, Newport i Palm Beach... Musisz mieć nazwisko, odnieść spektakularny sukces lub być wyjątkowo zabawny, żeby dostać zaproszenie*³⁷. Z drugiej strony, mimo że Hollywood interesowało się spektakularnym światem socjety, to kobiety, które w duchu teorii Thorsteina Veblena wiodły próżniacze życie, nie były postaciami godnymi naśladowania. Jednym z filmów, który krytykuje zepsucie moralne i oparte jedynie na zabawie życie elit, jest *The Road to Ruin*. Co ciekawe, w świetle ówczesnych realiów film został wyreżyserowany przez kobietę, Dorothy Davenport, i opowiada o losach grupy bogatej młodzieży, która powoli wpada w szpony różnego rodzaju nałogów i rozwiązłości seksualnej³⁸. W filmach bezlitośnie wyśmiewano również zamiłowanie kobiet z towarzystwa do strojów z metką ekskluzywnych europejskich domów mody. W wielu filmach *grands couturiers* przedstawiani są jako oderwani od rzeczywistości ekscentrycy, a kobiety trwoniące fortuny swoich mężów jawią się jako posłuszne każdemu słowu geniusza próżne istoty.

Przemysł filmowy starał się jednak przedstawiać świat mody również jako obszar, w którym kobieta może zdobyć niezależność finansową. W filmie *Fashions of 1934* Bette Davis gra projektantkę, która pomaga swojemu szefowi kopiować najnowsze paryskie modele. W związku z coraz silniejszym rozwojem rynku *pret-a-porter*, który zatrudniał wiele kobiet w roli modelek, kupców czy projektantek, powstała potrzeba, aby kreować postaci, z którymi mogłyby się one utożsamiać. Co ciekawe, nigdy nie godziło to w wizerunek eleganckiej, posągowej gwiazdy kina – w powyższych filmach bohaterka nie jest szwaczką. Przykłady tego typu przedstawień profesjonalistek odnajdziemy również w polskiej kinematografii: *Pani Minister tańczy*, *Czy Lucyna to dziewczyna* lub *Jadzia*. W tego typu fabułach widoczna jest jednak pewna prawidłowość. Jak pisze Molly Haskell

bohaterka mogła kierować się tymi samymi pobudkami, chęcią budowania kariery czy rządzą władzy, co mężczyzna, pod warunkiem że w kluczowym momencie ustępowała ze względu na uświęconą miłość do bohatera³⁹.

37 | BERRY 2000, s. 32.

38 | ROKOSZ 2017, s. 101.

39 | HASKELL 1974, s. 4.

Podobne historie opowiadają filmy *Woman Rebel* z Katherine Hepburn czy *Blond Venus* z Merleną Dietrich.

Mimo że niełatwo jest jednoznacznie określić wpływ konsumpcjonizmu i wspierającego go przemysłu filmowego na emancypację kobiet w latach 30. XX wieku, to nie sposób nie zwrócić uwagi, że dzięki egalitaryzacji mody dążenia kobiet do wolności (choćby w kwestii kreowania własnego wizerunku) stały się dużo bardziej widoczne. Same gwiazdy filmowe często wykorzystywały wizerunek, aby manifestować swoje podejście do kwestii płci i jej roli w społeczeństwie. W tym miejscu należy wspomnieć o Marlenie Dietrich, która często nosiła spodnie, aby podkreślić swoją niezależność, i odmawiała zastąpienia ich strojem bez nogawek, nawet kiedy proszono ją o to podczas jednej z wizyt w Hollywood⁴⁰. Świat mody stwarzał więc kobietom szanse, aby lepiej wyartykułować swoje poglądy tam, gdzie wciąż nie było to możliwe chociażby za pomocą słów. Jednocześnie należy pamiętać, że rozwijająca się w latach 30. kultura masowa wykształciła określoną, silnie zseksualizowaną wizję kobiecości, której najważniejszym elementem był odpowiedni wygląd. Z negatywnymi skutkami takiego podejścia, które zdeteminowało kulturę wizualną XX wieku, kobiety zmagają się do dzisiaj.

Kino w latach 30. XX wieku odegrało bardzo ważną rolę jako medium promowania aktywnych postaw wśród kobiet. Mimo fetyszyzacji ich ciał i podkreślania słabości względem mężczyzn, w filmach pojawiały się kobiety zarządzające firmami, odnoszące sukcesy zawodowe, a nawet (choć często miało to charakter prześmiewczy) rozwijające kariery polityczne. W ten sposób napisane role powstawały dzięki temu, że w latach 30. kobiety wciąż pręźnie pięły się ku emancypacji. Mimo że jedynie odsetek z nich mógł poczuć się całkowicie samodzielny i mimo że środowisko kinowe nadal było silnie szowinistyczne, paradoksalnie w pewnym stopniu powoli wspierało aktywne postawy życiowe kobiet. W ówczesnych hollywoodzkich produkcjach nietrudno zauważyć fascynację kobiecą siłą, niezależnie od tego, czy chodzi tu o ambicje naciągaczek czy kobiet pracujących. Filmy te niewątpliwie promowały określone stereotypy dotyczące płci, rasy czy klasy społecznej, ale również zwracały uwagę na to, jak strój oraz zachowanie coraz mocniej definiowały tożsamość społeczną. Silną bazą zarówno konsumpcjonizmu, jak i filmowej sławy było odrzucenie przekonania, że określony styl życia lub sukces jest uwarunkowany jedynie urodzeniem. W ten sposób kultura kupowania, mimo wielu oporów ze stron konserwatystów i klas wyższych, prowadziła do załamania się tradycyjnych kategorii społecznych.

⁴⁰ | Zamiłowanie Marleny Dietrich do noszenia spodni szokowało amerykańską opinię publiczną do tego stopnia, że w kwietniu 1933 magazyn „Modern Screen” opublikował specjalny wywiad wyjaśniający te kwestie. Por. DOTY 2011, s. 110.

Bibliografia

- ANONIM 1935 – Anonim, *Kobieta demoniczna przestała być modna – Marlena Dietrich i Greta Garbo już się znudziły*, „Ilustrowana Republika”, nr 205 (1935).
- ARNOLD 2008 – Rebecca Arnold, *Vionnet and Classicism*, [w:] *Fashion Critical and Primary Sources*, ed. Peter McNeil, London 2008, s. 229–240.
- BAECQUE 2014 – Antoine de Baecque, *Ciało w kinie*, [w:] *Historia ciała*, t. III, red. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Gdańsk 2014, s. 347–363.
- BERRY 2000 – Sarah Berry, *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*, Minneapolis 2000.
- BLUM 2004 – Dilys E. Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Philadelphia 2004.
- BRUZZI 1997 – Stella Bruzzi, *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*, New York 1997.
- DOTY 2011 – Alexander Doty, *Marlene Dietrich and Greta Garbo: The Sexy Hausfrau versus the Swedish Sphinx*, [w:] *Glamour in a Golden Age: Movie Stars of the 1930s*, ed. Adrienne McLean, New Jersey 2011, s. 108–128.
- DROZDOWSKI 2018 – Adam Drozdowski, *Architecture, fashion, rationalism? Concrete shells and architectural concepts in parisian haute couture by Cristóbal Balenciaga*, [w:] *Defining the architectural space. Rationalistic or intuitive way to architecture*, t. 7, Kraków 2018, s. 23–32.
- DYHOUSE 2010 – Carol Dyhouse, *Glamour: Women, History, Feminism*, London–New York 2010.
- HASKELL 1974 – Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, tłum. Adam Drozdowski, Michigan 1974.
- KIRKE 2012 – Betty Kirke, *Madeleine Vionnet*, San Francisco 2012.
- MAERS 2014a – Patricia Maers, *The arc of modernity: women's couture in the 1930s*, [w:] *Elegance in an age of crisis: fashions of the 1930s*, New York 2014, s. 61–121.
- MAERS 2014b – Patricia Maers, *The arc of modernity II: London, New York, Hollywood, Shanghai*, [w:] *Elegance in an age of crisis: fashions of the 1930s*, New York 2014, s. 135–179.
- MARTIN 1998 – Richard Martin, *American Ingenuity: Sportswear 1930s–1970s*, New York 1998.
- MUNICH 2011 – Adrienne Munich, *Fashion in Film*, Indiana 2011.
- MURNEY 1938 – R. Murney, *Zdarzenia i ludzie: Uroda jako reklama. Kariera miss Jarvis*, „Ilustrowana Republika”, nr 95 (1938), s. 2.
- PARKINS 2012 – Ilya Parkins, *Poiret, Dior, Schiaparelli: Fashion, Femininity and Modernity*, Oxford 2012.
- ROKOSZ 2017 – Jacek Rokosz, *Stracone dusze. Amerykańska eksploatacja filmowa 1929–1959*, Łódź–Warszawa 2017.
- STEVENSON 2017 – Ana Stevenson, *'Bloomer' and the British World: Dress Reform in Transatlantic and Antipodean Print Culture, 1851–1950*, „Cultural and Social History”, no 10 (2017).
- STEELE 1992 – Valerie Steele, *Chanel in Context*, [w:] *Chic Thrills: A Fashion Reader*, ed. Juliet Ash, Elizabeth Wilson, London 1992.
- STEWART 2005 – Mary Lynn Stewart, *The Politics and Spectacle of Fashion and Femininity*, „Journal of Women's History”, vol. 17 (2005), no. 1, s. 192–200.

- STROŻEK 2019 – Przemysław Strożek, *Modernizm-sport-polityka: Praktyki artystyczne wokół Igrzysk IX Olimpiady w Amsterdamie i Spartakiad 1928 roku*, Warszawa 2019.
- STRZEMIŃSKI 1931 – Władysław Strzemiński, *Architektonizm mody*, „Architektura i Budownictwo: miesięcznik ilustrowany”, t. 7 (1931), nr 8–9, s. 342–343.
- Ten Americans* 1941 – [b.a.], *Ten Americans with a Sixth Clothes Sense*, „Vogue”, nr 1 (1941), s. 58–59.
- TROY 2007 – Nancy J. Troy, *Introduction: Poiret's Modernism and the Logic of Fashion*, [w:] *Poiret*, ed. Harold Koda, Andrew Bolton, New York 2007, s. 17–24.
- VARSOVIENNE 1924 – Varsovienne, *Pięknym paniom w dani: od nóżki do główki*, „Łódź w Ilustracji”, nr 10 (1924), s. 7.
- VIGARELLO 2011 – Georges Vigarello, *Historia urody: Ciało i sztuka upiększania od renesansu do dziś*, Warszawa 2011.
- WILSON 2013 – Wilson Elizabeth, *Adorned in dreams: fashion and modernity*, Londyn 2013.

Joanna Wasilewska

Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata <https://orcid.org/0000-0002-7767-2783>

Jak wygląda Chinka? Kostiumologiczne konstrukcje „chińskości”

How does a Chinese woman look?
Sartorial constructions of “chineseness”

Streszczenie: Artykuł analizuje popularne na Zachodzie wyobrażenia o Chinach, których istotnym elementem jest ubiór i inne praktyki związane z modyfikacją wyglądu zewnętrznego kobiet. Trzy omawiane przykłady takich wyobrażeń – konstrukcji „chińskości” i „kobiecości” – osadzone są w różnych momentach historycznych, od drugiej połowy XIX wieku po dzień dzisiejszy.

Zwyczaj krępowania stóp przez Chinki traktowany był przez cudzoziemców – początkowo wyłącznie mężczyzn, mających niewielkie możliwości kontaktu z kobietami chińskimi – jako jedna z miejscowych osobliwości. W szczycie epoki kolonialnej, na przełomie XIX i XX wieku, stał się dowodem na barbarzyństwo i zacofanie chylącego się ku upadkowi cesarstwa; znaczącą rolę w kształtowaniu takiego przekazu odegrały coraz liczniejsze podróźniczki i aktywistki europejskie i amerykańskie. Anonimowa chińska kobieta, prezentowana zachodniej publiczności poprzez zachodnie publikacje, była w nim ofiarą osobliwej praktyki kulturowej, a jednocześnie – co ciekawe – istotą pozbawioną seksualnej atrakcyjności dla nie-chińskiego mężczyzny. Haftowany pantofelek skrywający okaleczoną stopę stanowił wizualny znak takiego statusu.

Suknia qipao wywoływała szereg odmiennych skojarzeń. Odwoływały się one początkowo do retoryki emancypacyjnej, poprzez związki z ubiorem męskim i etosem pierwszych Chinek podejmujących niedostępną dla nich przez wieki edukację. Następnie – do kosmopolitycznej i nowoczesnej elegancji oraz stylu życia, których ostoją był w pierwszej połowie XX wieku Szanghaj, a jednocześnie do wartości republikańskich i narodowych. Wizerunek kobiety w qipao zarówno w Chinach jak i poza nimi był kojarzony z modernizacją, ta zaś z kolei – z westernizacją. Hybrydowy fason tego stroju i związany z nim odcień erotyzmu, tym razem „rozumiałego” dla cudzoziemców tak samo jak dla Chińczyków, doskonale się w tak pojmowaną modernizację wpisywał. Po kryzysie popularności qipao powróciło triumfalnie w końcu XX wieku, tym razem jednak jako nostalgiczny symbol tradycji i chińskiej tożsamości.

Hanfu to ruch swoiście pojmowanej rekonstrukcji, istniejący w Chinach kontynentalnych od około dwudziestu lat, motywowany zarówno nacjonalistycznymi resentymentami jak i estetycznymi fascynacjami. Odwołuje się do czasów „prawdziwie chińskich” dynastii, widzianych jednak przez pryzmat współczesnej popkultury, a zwłaszcza kostiumowych filmów i seriali, często z elementami fantastyki. Udział w ruchu, w którym przeważają młode kobiety, jest obficie dokumentowany wizualnie. Wytwarzane i rozpowszechniane tą drogą obrazy krążą w ogromnych liczbach w chińskim internecie, ale coraz szerzej przenikają też do sieci globalnej. Kreują wizerunek Chinki jako idealnej piękności, delikatnej i zwiewnej, zafascynowanej

przeszłością, a zarazem świadomej współczesnych wzorców urody i pilnie za nimi podążającej. Równie stereotypowy jak poprzednie, wizerunek ten wytwarzany jest w zdecydowanej większości w Chinach i przez same Chinki. W pewnym wymiarze odzyskują one w ten sposób kontrolę nad swoim obrazem, jednak wpisuje się on teraz w restrykcyjny i dyscyplinujący system ról społecznych własnego kręgu kulturowego.

Słowa kluczowe: Chiny, moda, modyfikacja ciała, kobiecość, wzorce urody, tradycja wynaleziona

Abstract: The article analyzes the ideas about China popular in the West, an important element of which is clothing and other practices related to the modification of the external appearance of women. The three discussed examples of such ideas – the construction of “Chineseness” and “femininity” – are set in various historical moments, from the second half of the 19th century to the present day.

The practice of foot restraints by Chinese women was treated by foreigners – initially only men who had little contact with Chinese women – as one of the local peculiarities. At the height of the colonial era, at the turn of the 19th and 20th centuries, it became evidence of the barbarism and backwardness of the decaying empire; a significant role in shaping such a message was played by more and more European and American travelers and activists. The anonymous Chinese woman, presented to Western audiences through Western publications, was a victim of a peculiar cultural practice, and at the same time – interestingly – a creature devoid of sexual attraction to a non-Chinese man. An embroidered slipper concealing a mutilated foot was a visual sign of this status.

The qipao dress evoked a number of different associations. Initially, they referred to the emancipatory rhetoric, through ties with men’s clothing and the ethos of the first Chinese women who undertook education unavailable to them for centuries. Then – to the cosmopolitan and modern elegance and lifestyle of which Shanghai was the mainstay in the first half of the 20th century, and at the same time to republican and national values. The image of a woman in qipao, both in China and elsewhere, was associated with modernization, which in turn – with westernization. The hybrid cut of this outfit and the associated shade of eroticism, this time “understandable” for foreigners as well as for the Chinese, fit perfectly into such a concept of modernization. After the crisis of popularity, qipao triumphantly returned at the end of the 20th century, but this time as a nostalgic symbol of Chinese tradition and identity.

Hanfu is a movement of a peculiarly understood reconstruction, existing in mainland China for about twenty years, motivated by both nationalistic resentments and aesthetic fascinations. It refers to the times of “truly Chinese” dynasties, but seen through the prism of contemporary pop culture, especially period movies and series, often containing elements of fantasy. Participation in this movement dominated by young women is abundantly visually documented. The images produced and disseminated in this way circulate in enormous numbers on the Chinese Internet, but they are also increasingly penetrating the global network. They create the image of a Chinese woman as a perfect beauty, delicate and airy, fascinated by the past, and at the same time aware of contemporary beauty patterns and closely following them. As stereotypical as the previous ones, this image is produced mostly in China and by Chinese women themselves. To some extent, they regain control over their image, but now it fits into the restrictive and disciplining system of social roles in their own culture.

Key words: China, fashion, body modification, femininity, beauty standards, tradition invented

Popularne na Zachodzie wyobrażenia o Chinach długo były – i do pewnego stopnia są nadal – fragmentaryczne i pełne stereotypów. Wiele z nich odnosi się do wyglądu zewnętrznego Chińczyków i Chinek, w tym ubioru, praktyk związanych z urodą, modyfikacji ciała. Jakkolwiek wyobrażenia te zmieniały się zarówno w epoce kolonialnej, jak i postkolonialnej, wiele z nich pozostaje zadziwiająco żywotnych. Współczesne Chiny, zaznaczające swoją istotną obecność w zglobalizowanym świecie i jego mediach, prezentują swoje własne modowe obrazy „chińskości” na coraz większą skalę. Przedstawione w tekście przykłady przekazują zróżnicowane narracje o chińskiej kulturze i chińskiej kobiecości, tworzone za pomocą wizualnych środków z perspektywy zachodniej, „hybrydowej”, a wreszcie chińskiej.

Lotosowe buciki, czyli Chinka skrępowana

Zwyczaj krępowania kobiecych stóp był unikatowy dla kultury chińskiej, nie bez racji zatem przyciągał uwagę cudzoziemców przybywających do tego kraju. Za czasów dynastii Qing, kiedy Chiny stały się obiektem zainteresowania mocarstw zachodnich i coraz częstszym celem podróży, był już szeroko rozpowszechniony. Wyróżniał kobiety narodowości Han, czyli etnicznej większości; należące do grupy panującej Mandżurki stóp nie krępowały. Pierwsi europejscy podróżnicy byli mężczyznami, a więc mieli niewielkie możliwości kontaktu z chińskimi kobietami, zwłaszcza tymi z uprzywilejowanych warstw społeczeństwa, żyjącymi w realiach ścisłej segregacji płci. Rosyjski żeglarz Jurij Lisianski, odwiedzający dom kantońskiego kupca w początkach XIX wieku, opisał taki przelotny kontakt nie bez pewnej ekscytacji:

Udało mi się dyskretnie odwrócić i zobaczyłem otwarte drzwi, z których partryły na nas trzy pięknie ubrane kobiety. Lecz gdy tylko spojrzałem, natychmiast znikły. [...] po naszym wyjściu do galerii dwie z nich pokazały się niemal otwarcie. Jedna była starsza, a druga jeszcze młoda; twarze obu, grubo pokryte różem i bielicką, wyglądały jak obrazki¹.

Trudno było jednak przeoczyć tak szczególne zjawisko, opisywane jako jedna z typowych osobliwości Chin. Lisianski, zastrzegając się, że niewiele może powiedzieć o kobiecym ubiorze, relacjonował:

Ich nogi są bardzo dziwne. Mnie samemu zdarzyło się widzieć stopy kobiet nie większe niż 6 cali. A jak słyszałem od Chińczyków, u elegantek mają nawet

1 | LISIANSKI 2012, s. 239.

4 cale. Nie chciało mi się w to wierzyć, dopóki nie dostałem kilku par używanych pantofli, które rzeczywiście nie przekraczały tej długości. Z tej przyczyny chińskie kobiety chodzą, a raczej posuwają się z wielkim trudem. Przyczyna tego niepojętego i dziwnego zwyczaju zmniejszania stopy do takich wymiarów jest nieznaną. U Chinek wszystkie palce nóg, z wyjątkiem dużego, są podgięte pod spód, toteż cała stopa przybiera kształt klina. Lecz żeby utrzymać ją na zawsze w takim kształcie i położeniu, od dziecka do śmierci nogi są silnie krępowane aż po kostkę².

W tej samej epoce ten sam zwyczaj dostarczył Stanisławowi Kostce Potockiemu argumentu ogólnej natury w jego ocenie sztuki chińskiej (o której miał pojęcie, jak wszyscy mu współcześni, bardzo fragmentaryczne). Autor *Winkelmana polskiego* uznał go mianowicie za dowód braku właściwych kryteriów piękna, opartych na klasycznej harmonii:

[...] nie znają Chińczykowie zasady rysunków, to jest wydoskonalonego składu ciał ludzkich. Ludowi, u którego pokaleczone kobiet nogi i zgnieciona ich postać za kształtność uchodzi, zdaje się, że brak na uczuciu pięknych form natury, których, jakeśmy to już rzekli, co do rysów twarzy nie znajduje w kraju swoim dostatecznych wzorów³.

Autorytatywny ton prekursora globalnej historii sztuki odnosił się do zagadnień estetycznych (choć słowo „pokaleczone” ma tu swoją wagę). Wkrótce jednak „dziwność” krępowanych stóp zaczęła być postrzegana jako dowód chińskiego barbarzyństwa i zacofania. Przyczyniły się do tego m.in. powiązana z ekspansją mocarstw zachodnich rosnąca w Chinach obecność misji chrześcijańskich, a także europejskich kobiet – czy to związanych z misjami właśnie, czy ze środowiskami biznesowymi. W drugiej połowie XIX wieku odgrywały one istotną rolę w kampaniach na rzecz zniesienia zwyczaju krępowania stóp, zarówno przez stosowne regulacje prawne, jak i oddolne zmiany obyczajowości i wrażliwości. Słynną aktywistką w tej dziedzinie była Alicia Little (Mrs Archibald Little). Jej działalność wpisuje się we właściwą epokę narrację „misji cywilizacyjnej”, uzasadniającą podbój kolonialny kulturową wyższością Zachodu. Nie sposób zaprzeczyć, że krępowanie stóp, przysparzające cierpień pokoleniom kobiet w imię kulturowego wzorca piękna i atrakcyjności, dawało działaczkom takim jak pani Little mocne argumenty. Tyleż emocjonalne, co pełne przerażających szczegółów medycznych

2 | *Ibidem*, s. 230.

3 | POTOCKI 1992, s. 146.

opisy robiły wrażenie⁴. Negowały też wcześniejsze opinie niektórych zachodnich mężczyzn, w tym lekarzy, utrzymujących, iż zwyczaj ten nie jest bardziej szkodliwy ani bolesny niż ciasne sznurowanie gorsetów w Europie. Wkrótce także środowiska chińskich intelektualistów uczyniły z uwolnienia kobiecych stóp jedno z haseł modernizacji, która pozwoli Chinom uchronić się przed obcą dominacją⁵.

Inne autorki anglosaskie, choć niezaangażowane w kampanie społeczne, jak Isabella Bird czy Constance Frederica Gordon-Cumming, również poświęcały tematowi uwagę w swoich opisach podróży. Niewątpliwą zaletą ich sytuacji w porównaniu do męskich podróżników poprzednich pokoleń była możliwość bliższych kontaktów towarzyskich z kobietami chińskimi, jakkolwiek ograniczana przez bariery językowe. Wymiana doświadczeń związanych z modą i urodą, niekoniecznie werbalna, wydawała się bezpiecznym i oczywistym polem tych kontaktów. Gordon Cumming tak wspominała wizytę w kobiecej strefie domu w latach 70. XIX wieku:

Otoczyły nas, żeby się przypatrzeć naszym klejnotom i pokazać nam swoje. Pochlebiali im, żeśmy podziwiali ich sztuczne fryzury, ich włosy ozdobione sztucznymi kwiatami i kosztowne szpilki ze złota, pereł i jady. Niektóre miały kosztowności z emalią z piór zimorodka, lecz najokazalszemi były naszyjniki i naramienniki z jasno-zielonej jady, która w Chinach odgrywa podobną rolę, jak u nas dyamenty⁶.

W tym kontekście temat lotosowych stóp pojawiał się jako typowa, a być może nawet oczekiwana przez publiczność ciekawostka z podróży.

Lecz najbardziej dumne są one ze swych drobnych nóżek „złotej lilii”, za pomocą długoletnich męczarni sprowadzonych do kształtu drobnego kopytka, będącego dowodem ich wysokiego stanu. W nóżkach tych cztery mniejsze palce, zagięte pod stopę i prawie zanikłe, są niewidzialne, a noga składa się przeważnie tylko z wielkiego palca, zamkniętego w miniaturowym trzewiczku, który wygląda z pod haftowanych jedwabiem pantalonów⁷.

Druga połowa XIX wieku to również okres intensywnego rozwoju fotografii i publikacji ilustrowanych. W Europie popularność zdobywały zbiory wizerunków ludzi

4 | LITTLE 1899, s. 134–144.

5 | AN 2020.

6 | GORDON-CUMMING 1899, s. 26. Wydanie angielskie ukazało się w 1886 r.

7 | *Ibidem*.

z różnych części świata, na ogół zanonimizowanych typów, które miały w oczach odbiorców uosabiać całe narody czy rasy. Wśród nich pojawiały się także wizerunki Chinek w modnych wówczas obszernych strojach i lotosowych bucikach. Co interesujące, zdjęcia te kontrastują z przedstawieniami kobiet z wielu innych krajów Azji, Afryki czy Oceanii, które chętnie fotografowano nagie lub przynajmniej częściowo obnażone; kulturowa odmienność była częstym i dogodnym pretekstem do pokazywania nagiego ciała, erotycznie nacechowanego⁸. Chinki na ogół pozują kompletnie ubrane, jednak ich portretom towarzyszą nierzadko fotografie obnażonych stóp i noszonych na nich bucików. Jedne i drugie są zestawiane dla tym silniejszego kontrastu pomiędzy estetyczną oprawą i „zdemaskowanym”, szokująco zdeformowanym ciałem. Obrazy takie łamały tabu ikonografii chińskiej, w której kobiece stopy zawsze pokazywano obute. Z czasem zaczęły im towarzyszyć także zdjęcia rentgenowskie, dopełniające ostatecznego obnażenia.

Można zaryzykować stwierdzenie, że w odróżnieniu od silnie seksualizowanych w epoce kolonialnej przedstawień Indusek, Malajek czy Hawajek kobiety chińskie w europejskiej optyce podlegały swoistej deseksualizacji. Z jednej strony podkreślano urok i erotyczny powab lotosowych stóp dla chińskich mężczyzn, z drugiej europejscy autorzy płci męskiej autorytatywnie twierdzili, że uroda Chinek, podkreślana owymi stópkami, a także przesadnym w ich mniemaniu makijażem, jest sztuczna, śmieszna i niepociągająca – dla nich, rzecz jasna. Liczne relacje tego typu cytuje Sandra Adams⁹. Fotograficzne i zmedykalizowane, a więc „zobiektywizowane” wizerunki potwierdzały to przekonanie.

Qipao, czyli Chinka wyzwolona

Suknia qipao, na południu Chin i w diasporze znana jako cheongsam, wywoływała wręcz przeciwne skojarzenia. Sytuując się na pograniczu chińskich i zachodnich tradycji ubioru, odwoływała się też do różnych wzorców kobiecej atrakcyjności.

Liczni autorzy wskazują na dwa możliwe prototypy qipao. Jeden to długie, jednolite szaty kobiet mandżurskich, odróżniające je od kobiet Han, noszących dwu- lub trzyczęściowe zestawy¹⁰. Drugi – szaty męskie z późnego okresu cesarstwa; adaptacja tego fasonu przez kobiety, początkowo tylko nieliczne, łamiące schematy studentki, miała być manifestacją dążeń emancypacyjnych¹¹. W istocie na początku XX wieku emancypacja kobiet, w tym ich dostęp do edukacji,

8 | FRIEDENTHAL 1910.

9 | ADAMS 1995.

10 | WILSON 1986, s. 49.

11 | YANG 2007, s. 30–32; COX 2019, s. 11–12.

wcześniej zastrzeżonej dla mężczyzn, stała się jednym z ważnych punktów republikańskiej narracji.

Początki qipao nie wiążą się z nazwiskiem konkretnego krawca czy projektanta. Spopularyzowało się w latach 20. XX wieku, początkowo jako dość luźna, nieodcinana w talii suknia z rękawami długimi lub 3/4, długa do pół łydki i stopniowo się skracająca. Jej linia stanowiła analogię do ubrań zachodnich tego okresu. Modne Chinki w tym samym czasie co Europejki zaczęły pokazywać nogi, wcześniej skrywane w szerokich spodniach. Teraz zastąpiły je pończochy, a młode kobiety o niekrępowanych już stopach nosiły obuwie w zachodnim stylu¹² i krótko ścinały, a nawet ondulowały włosy. Ten wzorzec urody i elegancji był kojarzony z Szanghajem, miastem z silną obecnością cudzoziemców i wielkiego kapitału, kontrastami bogactwa i biedy, a także dynamicznym życiem kulturalnym i rozrywkowym. Był również postrzegany w wymiarze politycznym jako wyraz republikańskich i narodowych wartości. Qipao nosiła m.in. Song Meiling, żona Czang Kaj-szeka, urodzona w Szanghaju w rodzinie chrześcijańskiej i wykształcona w Stanach Zjednoczonych. Jako osoba rozpoznawalna na scenie międzynarodowej budowała wizerunek patriotycznej, a zarazem swobodnie poruszającej się w świecie Chinki.

To, co dziś jest uważane za klasyczną, hybrydową formę qipao, skryształizowało się w Szanghaju w latach 30. XX wieku. Ówczesna linia sukni europejskich, coraz bliższa ciała, wywarła również wpływ na qipao. Szyte na miarę, podkreślało linie ciała jak jeszcze żaden chiński ubiór w historii. Zaszewki, szycie ze skosu, dopasowane rękawy, coraz krótsze, a przy końcu dekady wręcz zanikające, wreszcie rozcięcie z boku – składały się na niezwykle wypracowaną i bez wątpienia erotycznie nacechowaną sylwetkę. Zabudowana góra z ukośnym zapięciem i stojkowym kołnierzykiem swoją pozorną skromnością i odwołaniem do tradycji tworzyła dodatkowe napięcie w tym wyrafinowanym wizerunku. Zaczął on być postrzegany jako wizytówka nowoczesnej chińskiej kobiecości.

Modernizacja miała wówczas silny wymiar westernizacji¹³. Ta zaś przemawiała zarówno do cudzoziemców, chętnych do wyobrażenia sobie „nowych Chin”, bliższych kulturowo i bardziej przystępnych (bez wątpienia możliwość bezpośredniego kontaktu towarzyskiego z kobietami chińskimi wpisywała się w taką wizję), jak i do części społeczeństwa chińskiego. To do chińskiej klienteli adresowane były reklamy w formie plakatów i kalendarzy, wykorzystujące wizerunki eleganckich,

12 | Dekret o zakazie krępowania stóp wydano w 1912 r., już w Republice Chińskiej. W niektórych rodzinach (wśród liberalnej inteligencji czy chrześcijan) wcześniej zaniechano tej praktyki, w konserwatywnych środowiskach na prowincji trwała ona znacznie dłużej. Starsze kobiety o krępowanych w dzieciństwie stopach żyły jeszcze w latach 90. XX w. *Evolution & Revolution* 1997, s. 13.

13 | PAWLIK 2011; PAWLIK 2020.

modnych kobiet. Qipao mogło reklamować w zasadzie wszelką formę konsumpcji identyfikowanej z nowym stylem życia. Reklamy używek, adresowane głównie do mężczyzn, wykorzystywały powab kokieteryjnie upozowanych modelek do budowania aury zmysłowości i luksusu¹⁴. Do stworzenia ikony „dziewczyny z Szanghaju” walenie przyczynił się Hang Zhiying i jego szanghajske studio graficzne, ale podobne reklamy powstawały też np. w Hongkongu.

Lata 30. to również debiut qipao na arenie międzynarodowej, m.in. za pośrednictwem kina. Ważną rolę odegrała tu aktorka amerykańska chińskiego pochodzenia Anna May Wong, za pomocą kostiumów ekranowych i kreacji noszonych prywatnie budująca swój wizerunek atrakcyjny dla publiczności zachodniej, a zarazem tożsamościowy. Wong deklarowała się jako zwolenniczka partii nacjonalistycznej i swego rodzaju łączniczka pomiędzy „nowymi Chinami” a Stanami Zjednoczonymi¹⁵. Jej wizerunek egzotycznej, ale zamerykanizowanej gwiazdy wpisywał się w wyrafinowany styl art déco, z wykorzystaniem elementów pochodzenia chińskiego – w tym oczywiście qipao, które nosiła zarówno na ekranie (np. w *Daughter of Shanghai* z 1937 roku), jak i poza nim. Bez wątpienia przyczyniła się do zainteresowania tym typem sukni wśród białych Amerykanek, choć początkowo traktowały go one jako rodzaj maskaradowego kostiumu¹⁶. W każdym razie qipao zaczęło wchodzić do międzynarodowego mainstreamu wraz ze sławnymi i bogatymi kobietami, które je nosiły, pojawiając się m.in. na kartach amerykańskiego wydania „Vogue” w latach 30. i 40.¹⁷

W tym samym czasie w kinie chińskim, którego ośrodkiem był rzecz jasna Szanghaj, bardziej subtelne kody qipao, takie jak jego długość, wysokość kołnierzyka i rozcięcia czy rodzaj tkaniny, sygnalizowały lokalnej publiczności status bohaterki i jego ewentualne zmiany – wraz z „moralnym upadkiem”. Pewne elementy tych kodów wprowadzała do filmów amerykańskich również Anna May Wong, kojarzona jednak głównie z efektownymi kreacjami o coraz bardziej hybrydowym charakterze – jak jej najsłynniejsza chyba „smocza suknia” z filmu *Limehouse Blues*¹⁸.

W połowie XX wieku wizerunek Chinki w qipao zadomowił się na dobre w wyobraźni Zachodu, podczas gdy w samych Chinach pod rządami partii komunistycznej stopniowo zaczął zanikać. Ostateczny cios temu strojowi, postrzeganemu jako burżuazyjny, zadała rewolucja kulturalna. Qipao nadal jednak przeżywało złoty wiek w Hongkongu, na Tajwanie czy w Singapurze i innych ośrodkach

14 | COX 2019, s. 22–28.

15 | METZGER 2014, s. 109–124.

16 | MARTIN/KODA 1994, s. 19.

17 | CHAN 2017.

18 | COX 2019, s. 30–34.

chińskiej diaspory. Tam funkcjonowało raczej pod nazwą cheongsam i pod taką też pojawiało się w popkulturze zachodniej. Szczególny moment popularności przypadł na przełom lat 50. i 60., wraz z sukcesem powieści Paula Osborne'a *Świat Suzie Wong*, a następnie jej adaptacji scenicznych i filmowej. Mit Hongkongu, fascynującego, granicznego miasta, jednej z ostatnich kolonii, łączył się tu z równie zmitologizowaną wizją chińskiej kobiecości, teraz już otwarcie seksualizowanej¹⁹. W latach 60. w sukniach wzorowanych na qipao pojawiały się też efemerycznie największe gwiazdy Hollywood, jak Elizabeth Taylor i Grace Kelly.

Jednak ten okres świetności zaczęła przemijać wraz z rewolucyjnymi zmianami w globalnych trendach u schyłku lat 60. Młodsze pokolenie kobiet chińskich zaczęło wybierać ubrania podążające za modą zachodnią, qipao zaś, ongiś tak nowoczesne, przeszło na pozycję stroju formalnego i staroświeckiego lub służbowego uniformu. W modzie zachodniej powracało czasami jako jedna z inspiracji eklektycznych trendów etnicznych.

W końcu xx wieku qipao powróciło jako nostalgiczne retro na Wschodzie i Zachodzie²⁰, nie bez związku z polityką: zwrotem Chin w stronę globalnej gospodarki rynkowej oraz przekazaniem Hongkongu spod zarządu brytyjskiego pod chiński. Michelle Yeoh jako Bond Girl w qipao na plakacie *Jutro nie umiera nigdy* z 1997 roku; lalka Barbie w złotym qipao i jodełkowej biżuterii z 1998 roku²¹; vintage'owe eksperymenty modowe w Hongkongu²²; film Wong Kar-wai'a *Spragnieni miłości* z 2000 roku, w którym Maggie Cheung nosi aż 26 różnych qipao²³ – to tylko przykłady wielkiego comebacku. Na czerwonych dywanach pojawiały się w qipao zyskujące światową sławę chińskie aktorki: Gong Li czy Zhang Ziyi, ale też gwiazdy zachodnie: Nicole Kidman czy Bjork. Chińska suknia na nowo kreowała wyobrażenie o chińskiej kobiecości wśród nie-chińskich odbiorców. Wyobrażenie niejednolite, odwołujące się do dyskretnego erotyzmu, ale też dystynkcji; balansujące na granicy znanego i obcego.

Z dawnego symbolu modernizacji i westernizacji qipao stało się sygnałem przywiązania do tradycji i chińskiej tożsamości²⁴. Oznacza to również, że bywa przedmiotem sporów o zawłaszczenie kulturowe i orientalizm, co dotyczy zarówno słynnych projektantów – jak w przypadku „szanghajskiej” kolekcji Karla Lagerfelda

19 | METZGER 2014, s. 125–143.

20 | PAWLIK 2011.

21 | Producent opisuje ten strój jako *sophisticated and elegant* [...] *formal*, lalka zaś ma czarne włosy, ale rysy europejskie: <https://barbie.mattel.com/shop/en-us/ba/golden-qi-pao-barbie-doll-20866> [dostęp 22.10.2021].

22 | *Evolution & Revolution* 1997, s. 73.

23 | CHEW 2007, s. 158–159.

24 | *Ibidem*.

dla Chanel, Pre-Fall 2010 – jak i osób prywatnych, których prywatne wybory mody i zachowania stają się publicznymi tematami medialnymi²⁵. *Notabene* jedną z sukni à la qipao dla Gong Li projektował Roberto Cavalli, co dodatkowo komplikuje kwestię zawłaszczenia i uprawnienia do używania stroju reprezentującego tożsamość kulturową. Jak się jednak okazuje, „chińskość” qipao jest w ostatnich latach kontestowana w samych Chinach.

Hanfu, czyli Chinka idealna

Ruch hanfu – czyli chińskiego stroju – pojawił się spontanicznie w Chińskiej Republice Ludowej na początku XXI wieku. Deklaratywnie zmierzający do odrodzenia stroju narodowego Hanów (etnicznej większości chińskiej, obejmującej ponad 90% społeczeństwa), w praktyce waha się pomiędzy stosunkowo wierną rekonstrukcją historyczną a fantazyjnymi wariacjami na temat ubiorów dawnych. Dawność owa oznacza czasy dynastii uważanych za rdzennie chińskie, zwłaszcza Tang (618–907), Song (960–1279) i Ming (1368–1644). Po tej ostatniej dacie i przejęciu władzy przez dynastię mandżurską nastąpiło, zdaniem uczestników ruchu, załamanie kultury chińskiej i podporządkowanie rdzennej większości (Hanowie) dominującej mniejszości najeźdźców (Mandżurowie).

Ruch ten jest często interpretowany w kategoriach politycznych. Wielu jego członków prezentuje poglądy zdecydowanie nacjonalistyczne. Relacje ruchu, oddolnego i nieformalnego, z oficjalną polityką kulturalną państwa są ambiwalentne, jednak od 2018 roku, kiedy proklamowano Dzień Chińskiego Ubioru²⁶, Chińska Partia Komunistyczna wydaje się doceniać potencjał hanfu. Ze skrajnie nacjonalistycznymi postawami wiąże się spiskowa teoria dziejów, według której Mandżurowie nadal w istocie rządzą Chinami i potajemnie narzucają swoją wolę Hanom²⁷. Ponieważ zaś qipao jest identyfikowane jako pochodna stroju mandżurskiego, odmawia mu się statusu chińskość, za to przypisuje negatywny wymiar moralny – Kevin Carrico cytuje rozmowę z członkami ruchu twierdzącymi, że to ubranie *dobrze dla dziwek*²⁸. Jakkolwiek wydaje się, że utożsamienie qipao z emancypacją jest w tym kontekście pomijane, zapewne nie poprawiłoby mu reputacji w środowisku hanfu, preferującym konserwatywne wzorce kobiecości²⁹. Niemniej jednak mniej ortodoksyjne grupy dopuszczają również wariacje na temat qipao.

25 | MOON 2018.

26 | GRELA-CHEN 2020, s. 30.

27 | CARRICO 2017, s. 131–141.

28 | *Ibidem*, s. 132.

29 | *Ibidem*, s. 174–186.

Motywacje uczestniczek i uczestników ruchu hanfu (angażuje on osoby różnej płci, z przewagą młodych kobiet) mogą być różne – od głęboko nacjonalistycznych, kompensacyjnych fantazji po estetyczną fascynację i udział w społeczności zapewniającej dobrą zabawę w oderwaniu od codziennych problemów. Zostawiając na boku kontekst polityczny, przyjrzyjmy się, jak wygląda Chinka w hanfu.

Niewiele osób zaangażowanych w ruch hanfu opiera się na gruntownej wiedzy historycznej o dawnych ubiorach. Popularne wyobrażenia na ten temat są w dużym stopniu kształtowane przez kostiumowe filmy i seriale, zwłaszcza z wątkami sztuk walki i fantastyki. Produkcje te osadzone są w epokach historycznych dość umownie – a w niektórych przypadkach wprost w rzeczywistościach alternatywnych – za to mają efektowną formę wizualną, dopracowane kostiumy, a ich oferta jest bardzo szeroka³⁰.

Kobiece hanfu odwołujące się do epok Tang i Song składają się z wielu elementów: długich spódnic, bluzek z szerokimi, wydłużonymi rękawami, narzutek, szali i szarf. Kolorystyka może być jasna, pastelowa lub bardziej nasycona, cieniowana; tkaniny często są półprzezroczyste, wielowarstwowe. Daje to efekt powiewności, delikatności i pewnej nierealności. Właśnie w takich szatach filmowe bohaterki poruszają się z niezrównanym wdziękiem, w razie potrzeby przekraczając prawa fizyki. Odmienny jest styl inspirowany epoką Ming, z cięższymi tkaninami, obfitością haftów oraz bardziej statycznymi fasonami.

Od prawdziwych użytkowniczek hanfu nie oczekuje się nadnaturalnych umiejętności. Jego noszenie ma charakter performatywny, najczęściej grupowy i okazjonalny, jakkolwiek są też osoby, które starają się nosić hanfu w życiu codziennym. Spotkania i wydarzenia hanfu są obficie dokumentowane, a zdjęcia i filmy trafiają w ogromnej ilości do mediów społecznościowych³¹. One właśnie stały się w Chinach podstawowym nośnikiem tego trendu. Internet stworzył też warunki dla rozwoju rynku hanfu. Przynajmniej do wybuchu pandemii COVID-19 generował on poważne obroty, co zauważyła również międzynarodowa prasa branżowa³². Większość osób bowiem kupuje ubrania gotowe, poddając je następnie indywidualnej stylizacji, dodając wybrane akcesoria i fryzury.

Zdecydowana większość fanek hanfu to kobiety młode, a ich performatywny wizerunek podkreśla wdzięk młodości. Zgodne to jest z wielowiekową tradycją przedstawień kobiet w sztuce chińskiej jako beczasowych piękności, z wyjątkiem tych scharakteryzowanych jednoznacznie jako staruszki. Bezdiskusyjnym

30 | *Top 14 New Ancient Chinese Dramas in 2021*, <https://www.newhanfu.com/20705.html> [dostęp 25.10.2021].

31 | CARRICO 2017, s. 122–130.

32 | GASKIN 2019; ZHANG 2020.

założeniem jest więc, że kobieta w hanfu jest piękna – niemniej jej uroda, mimo historyzującego stroju, podporządkowuje się kryteriom dzisiejszym. Shiyin, szanghajska youtuberka i influencerka, w wywiadzie dla amerykańskiego „Vogue’a” kładzie nacisk na historyczną wierność stroju, ale jednocześnie przyznaje, że wierna rekonstrukcja historycznego makijażu nie spotyka się ze zrozumieniem odbiorców i że w swoich stylizacjach stosuje się do współczesnej estetyki³³. W tutorialach zwraca się uwagę na dostosowanie makijażu do wymogów kamery; stworzenie i rozpowszechnienie perfekcyjnego obrazu fotograficznego lub filmowego jest ostatecznym celem procesu (jakkolwiek nie brakuje też nagrań pokazujących sam etap transformacji zwykłych dziewczyn w stylowe piękności). Nie przeszkadza to autorce tekstu na anglojęzycznej platformie Newhanfu zniechęcać czytelniczek do używania sztucznych rzęs, *as ancient people didn't have false eyelashes*³⁴. Trudno też nie zauważyć, że choć ideałem urody dynastii Tang były zażywne kobiety z podwójnymi podbródkami, współczesne fanki tej epoki nie decydują się tyć w imię jego naśladowania. Smukła i eteryczna sylwetka pozostaje najbardziej pożądaną. Brak też, o ile mi wiadomo, postulatów powrotu do krępowania stóp, nazbyt już odległego od życia dzisiejszych młodych Chinek.

Pomimo odrębności chińskiego internetu, który jest głównym środowiskiem naturalnym hanfu, trend ten od kilku lat wkracza w orbitę zainteresowań zachodnich mediów o globalnym zasięgu. W magazynach głównego nurtu prezentowany jako wyraz nostalgii i więzi z tradycją, malownicza pasja, dążenie do piękna i perfekcji. Choć nie sposób pominąć jego tożsamościowego wymiaru, raczej przemilcza się bardziej kłopotliwe polityczne implikacje, przyjmuje za to źródłową narrację o powrocie do przeszłości, w istocie konstruowanej na nowo. Zainteresowanie budzi również biznesowy wymiar zjawiska oraz autorskie, projektanckie adaptacje hanfu zmierzające do jego włączenia w główny obieg mody³⁵.

Ruch i moda hanfu wiążą się dotychczas niemal wyłącznie z Chinami. Jednak jego coraz szersza obecność w anglojęzycznym obiegu medialnym, w formie stron internetowych³⁶, ofert i informacji na największych platformach sprzedażowych³⁷, materiałów w chińskiej prasie anglojęzycznej³⁸, sprawia, że hanfu staje się coraz szerzej znane również innym grupom odbiorców. Docierają też do nich oczywiście

33 | WANG 2021.

34 | *Beautiful Makeup Tutorials for Ancient Chinese Dress*, <https://www.newhanfu.com/5355.html> [dostęp 25.10.2021].

35 | WANG 2021; ZHENG 2021.

36 | www.newhanfu.com [dostęp 25.10.2021].

37 | <https://www.alizila.com/hanfu-innovators-at-taobao-maker-festival/> [dostęp 22.10.2021].

38 | <https://www.globaltimes.cn/content/779566.shtml> [dostęp 22.10.2021].

część wspomnianej produkcji filmowej, materiały promujące turystykę w Chinach (chętnie wykorzystujące modelki w hanfu w malowniczych sceneriach), gry typu dress up, w których ubiera się „chińską piękność”³⁹, a wreszcie niezliczone treści z mediów społecznościowych, po części również dostępne w języku angielskim. Wszystko to składa się na wyobrazenie Chinki wiecznie młodej i ponadczasowej, wyidealizowanej i konwencjonalnej. Jakkolwiek wizerunek ten jest równie stereotypowy jak poprzednie, wytwarzany jest w zdecydowanej większości w Chinach i przez same Chinki, nie zaś z perspektywy zewnętrznego obserwatora. Można by twierdzić, że współczesna Chinka odzyskuje kontrolę nad swoim obrazem – gdyby nie to, że wpisuje się on w nie mniej restrykcyjny i dyscyplinujący system ról społecznych w ramach własnego kręgu kulturowego.

Na koniec warto wspomnieć, że ów idealny, estetyzowany do granic kiczu wizerunek bywa wykorzystywany w sposób krytyczny przez współczesne artystki wizualne, takie jak Chen Qiulin, Cheng Qingqing czy Peng Wei. Sięgając po motywy historycznego stroju i związanych z nim technik pracy kobiecej, podejmują one dialog z dziedzictwem kultury chińskiej i jej specyficznym genderowym wymiarem, a także nieodwołalnym przemijaniem i przemianą. Są to zarówno komentarze do przeszłości, jak i jej współczesnego, fetyszyzowanego wyobrażenia⁴⁰. W masowej wyobraźni dominuje jednak niekwestionowany obraz: wiotka piękność w pastelowych szatach, starannie upozowana, z zachwytem spogląda na kwitnące drzewa i lotosowe stawy.

Bibliografia

Opracowania

- ADAMS 1995 – Sandra Adams, *A Woman's Place in the West and in the East. Corsets versus bound feet*, „Review of Culture”, English Edition, vol. 2 (1995), no. 24, s. 62–93.
- AN 2020 – An Shaofan, *Competing to Interpret „Foot Liberation”: Mrs. Archibald Little's Anti-footbinding Tour in Hong Kong, 1900*, „Frontiers of History in China”, 15 (1), (2020), s. 105–134.
- CARRICO 2017 – Kevin Carrico, *The Great Han. Race, Nationalism and Tradition in China Today*, University of California Press 2017.
- CHAN 2017 – Heather Chan, *From Costume to Fashion: Visions of Chinese Modernity in Vogue Magazine, 1892–1943*, „Ars Orientalis”, vol. 47 (2017), <https://quod.lib.umich.edu/a/ars/13441566.0047.009?view=text;rgn=main> [dostęp 22.10.2021].
- CHEW 2007 – Matthew Chew, *Contemporary Re-Emergence of Qipao: Political Nationalism, Cultural Production and Popular Consumption of a Traditional Chinese Dress*, „The China Quarterly”, no. 189 (2007), s. 144–161.

39 | <https://www.azaleasdolls.com/dressupgames/chinese-beauty.php> [dostęp 22.10.2021].

40 | FURMANIK-KOWALSKA 2015, s. 158–161, 178–181, 203–206.

- COX 2019 – Adrienne Cox, *The Qipao: Defining Modern Women in the First Half of the 20th Century*, Submitted to the Department of History of the University of Kansas, 2019, <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/29345> [dostęp 26.11.2021].
- Evolution & Revolution* 1997 – *Evolution & Revolution. Chinese Dress 1700s – 1990s*, ed. Claire Roberts, Sydney 1997.
- FRIEDENTHAL 1910 – Albert Friedenthal, *Das Weib im Leben der Völker*, Berlin 1910.
- FURMANIK-KOWALSKA 2015 – Magdalena Furmanik-Kowalska, *Uwikłane w kulturę. O twórczości współczesnych artystek japońskich i chińskich*, Bydgoszcz 2015.
- GASKIN 2019 – Sam Gaskin, *Fantasy, Not Nationalism, Drives Chinese Clothing Revival*, Business of Fashion, 23.01.2019, <https://www.businessoffashion.com/articles/china/hanfu-fantasy-not-nationalism-drives-interest-in-traditional-chinese-clothing> [dostęp 22.10.2021].
- GORDON-CUMMING 1899 – C.F. [Constance Frederica] Gordon-Cumming, *Życie w Chinach (wrażenia z podróży)*, w przekładzie D-ra Wiktora Wolskiego, Warszawa 1899.
- GRELA-CHEN 2020 – Magdalena Grela-Chen, *Ubiór jako wyraz tożsamości – porównanie Hanfu Yudong i Lhakar w Chińskiej Republice Ludowej*, [w:] *Pamięć, obraz, projekcja*, red. Agnieszka Ścibior, Kraków 2020, s. 21–34, <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/272302> [dostęp 22.10.2021].
- LISIANSKI 2012 – Jurij Lisianski, *Podróż dookoła świata w latach 1803, 1804, 1805 i 1806 na okręcie „Newa”*, wybór, przekład i komentarze Stanisław Rakusa-Suszczewski, Warszawa 2012.
- LITTLE 1899 – Mrs Archibald Little, *Intimate China. The Chinese as I have seen them*, London 1899, http://www.hellenicaworld.com/China/Literature/ArchibaldLittle/en/IntimateChina.html#Page_134 [dostęp 14.10.2021].
- MARTIN/KODA 1994 – Richard Martin, Harold Koda, *Orientalism. Visions of the East in Western Dress*, New York 1994.
- METZGER 2014 – Sean Metzger, *Chinese Looks. Fashion, Performance, Race*, Bloomington 2014.
- MOON 2018 – Louise Moon, *Chinese dress at us prom wins support in China after internet backlash*, „South China Morning Post”, 1 May 2018, <https://www.scmp.com/news/china/society/article/2144207/qipao-us-prom-wins-support-china-after-internet-backlash> [dostęp 22.10.2021].
- PAWLIK 2011 – Karolina Pawlik, *Shanghai Poinsettia and Nostalgia Counterfeits*, [w:] *Poland – China. Art and Cultural Heritage*, ed. Joanna Wasilewska, Kraków 2011, s. 205–210.
- PAWLIK 2020 – Karolina Pawlik, *Księżycowe bramy na rozstajach dróg. Plakat kalendarzowy i chińskie zmagania z tradycją*, [w:] *Emanacje. Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu w 70. urodziny*, red. Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Jan Wiktor Sienkiewicz, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” Nowa Seria, nr 15 (2020), s. 163–168.
- POTOCKI 1992 – Stanisław Kostka Potocki, *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski, cz. I*, opr. Janusz A. Ostrowski, Joachim Śliwa, Warszawa–Kraków 1992.
- WANG 2021 – Meng-yun Wang, *Meet Shiyin, the Fashion Influencer Shaping China’s Hanfu Style Revival*, „Vogue”, 8 marca 2021, <https://www.vogue.com/article/how-the-return-of-hanfu-represents-a-shift-in-china> [dostęp 25.10.2021].
- WILSON 1986 – Verity Wilson, *Chinese Dress*, London 1986.
- YANG 2007 – Chui Chu Yang, *The meanings of qipao as traditional dress: Chinese and Taiwanese perspectives*, 2007, Iowa State University Digital Repository, <https://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=16603&context=rtd> [dostęp 26.11.2021].

ZHANG 2020 – Tianwei Zhang, *Putting China's Traditional Hanfu on the World Stage*, WWD, 25 listopada 2020, <https://wwd.com/fashion-news/fashion-features/china-traditional-hanfu-style-fashion-1234638369/> [dostęp 22.10.2021].

ZHENG 2021 – Jane Zheng, *A return to tradition: how Hanfu returned as a modern style statement*, „Harper's Bazaar”, 16 lipca 2021, <https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/shows-trends/a37045828/how-hanfu-returned/> [dostęp 25.10.2021].

Netografia

<https://www.alizila.com/hanfu-innovators-at-taobao-maker-festival/> [dostęp 22.10.2021].

<https://www.azaleasdolls.com/dressupgames/chinese-beauty.php> [dostęp 22.10.2021].

<https://barbie.mattel.com/shop/en-us/ba/golden-qi-pao-barbie-doll-20866> [dostęp 22.10.2021].

<https://www.globaltimes.cn/content/779566.shtml> [dostęp 22.10.2021].

<https://www.newhanfu.com/> [dostęp 25.10.2021].

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Instytut Filozofii
Uniwersytet Łódzki <https://orcid.org/0000-0003-1871-7897>

Do czego może się przydać historykowi sztuki *Filozofia mody* Georga Simmla?

How can Georg Simmel's *Philosophy of Fashion*
be useful to an art historian?

Streszczenie: *Filozofia mody* (1905) Georga Simmla w opracowaniach historyczno-artystycznych jest wprawdzie często odnotowywana, ale nie poświęca się jej wiele uwagi. Nie jest to bowiem esej o artefaktach mody, a w istocie sprofilowana pod kątem zjawiska mody krytyka społeczeństwa nowoczesnego. Celem tego artykułu jest rekonstrukcja dualizmów, na których ufundowane jest społeczne zjawisko mody, a następnie zwrócenie uwagi na pojęcia mogące jednak zainteresować historyka sztuki. Są nimi przede wszystkim silnie zakorzenione w tradycji elementarne terminy „sztuka”, „mimesis” i „styl”, swoiście przez Simmla rozumiane, jak też inne pojęcia, nieoczywiste z punktu widzenia historii sztuki czy nawet estetyki, a przydatne z perspektywy estetyki filozoficznej i performatyki, np. tragedia, energia, tajemnica, zazdrość, wstyd, rzecz, ozdoba. Wydaje się, że Simmel czuje nie tylko społeczną, ale i artystyczno-estetyczną (zwłaszcza sensualną) złożoność mody, ale brak zainteresowania modą jako rodzajem sztuki nie pozwala mu tego w pełni wyeksplikować i wykorzystać.

Słowa kluczowe: Georg Simmel, filozofia kultury, moda xx wieku, Hubert de Givenchy, Cristóbal Balenciaga

Abstract: *Philosophy of Fashion* (1905) by Georg Simmel, while often noted in historical and artistic studies, was not paid much attention. It is not an essay on fashion artifacts, but in fact a critique of modern society profiled in terms of the phenomenon of fashion. The aim of this article is to reconstruct the dualisms on which the social phenomenon of fashion is founded, and then to draw attention to concepts that may, however, be of interest to an art historian. They are primarily the elementary terms “art”, “mimesis” and “style”, strongly rooted in tradition, which Simmel understood specifically, as well as other concepts, not obvious from the point of view of art history or even aesthetics, and useful from the perspective of philosophical aesthetics and performance e.g. tragedy, energy, mystery, jealousy, shame, thing, ornament. It seems that Simmel feels not only the social, but also the artistic and aesthetic (especially sensual) complexity of fashion, but his lack of interest in understanding fashion as art prevents him from fully exploring and using it.

Keywords: Georg Simmel, Philosophy of culture, 20th century fashion, Hubert de Givenchy, Cristóbal Balenciaga

Jest wiele – zwłaszcza w filozofii – koncepcji ponadczasowych. Ale rzadziej się zdarza, aby grubo ponad stuletnia myśl¹ trafnie odnosiła się do naszych bieżących praktyk. Zwłaszcza że wieki xx i xxi charakteryzują się narastającym przyspieszeniem, w wyniku którego gwałtownie starzeją się nasze doświadczenia, a działania i wytwory przechodzą fundamentalne metamorfozy². Tymczasem – bez zmian i zgodnie z obserwacją Georga Simmla – śledzimy modowe trendy po to, by odróżnić się od innych. Robimy to na pozór zupełnie irracjonalnie: zakładamy przecież mniej więcej to samo, co znacząca liczbowo grupa społeczeństwa, ponosimy za to koszty (na ogół zbyt wysokie i niepotrzebne³), a do tego jeszcze akceptujemy swoistą arogancję mody:

Sądząc po brzydkich i odpychających rzeczach, jakie są czasami modne, można by przypuszczać, że moda pragnie okazać swą władzę, zmuszając nas do noszenia najbardziej odrażających rzeczy dla niej samej⁴.

Filozofia mody Simmla jest aktualna nie tylko dlatego, że zawiera innowacyjną diagnozę społeczeństwa nowoczesnego i przewiduje pułapki nowoczesności. Jest to przede wszystkim tekst bardzo życiowy w mikroskali, tekst dla każdego. Co również nie dziwi, wszak autor *Filozofii pieniądza* jest właśnie reprezentantem tzw. filozofii życia. W odmianie Simmlowskiej egzystencję ludzką konstytuują sprzeczności, które w procesie uspołecznienia przybierają określone formy – np. właśnie takie jak moda. Nie są one jednak zdolne ograniczyć życia, sprowadzić go do rozpoznawalnych schematów zachowań czy produkcji, ponieważ człowiek nieustająco ponad owe formy się wznosi, walczy z nimi, przekształca je⁵. Simmel pisał, że *człowiek jest wrodzonym wrogiem słupów granicznych*⁶. Zauważał,

1 | SIMMEL 1980, s. 184. Polskie tłumaczenie pomija niewielkie części wydania niemieckiego (SIMMEL 1905), m.in. osiem pierwszych zdań. Istnieje kilka opublikowanych wersji tego tekstu, zmienianych przez Simmla. Pierwszy jego tekst o modzie ukazał się w 1895 r. pod tytułem *Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studie* – SIMMEL 1895, s. 22–24, http://www.modetheorie.de/fileadmin/Texte/s/Simmel-Psychologie_Mode_1895.pdf. Bywa on uznawany za źródłowy, co jest nieporozumieniem. *Philosophie der Mode* jest trzykrotnie szerszą wersją pierwotnych rozważań Simmla o modzie. Przetłumaczony u nas tekst *Kobieta a moda*, opublikowany jako osobny esej, jest także wersją fragmentu tej większej całości, jaką jest *Filozofia mody*, por. G. Simmel, *Kobieta a moda*, [w:] SIMMEL 2007a. Na temat różnych wersji i tłumaczeń eseju o modzie oraz zmian w poglądach Simmla zob. TOKARZEWSKA 2006, s. 139–140.

2 | MARQUARD 1994, s. 61–90.

3 | Na temat „nieskończonego” popytu na ubrania w cywilizacji zachodniej zob. FERGUSON 2013, s. 244–313.

4 | SIMMEL 1980, s. 184.

5 | SIMMEL 1918.

6 | Przywołuję ten pierwszy wers z eseju *O karykaturze* za barwniejszym przekładem (w formie cytatu) Sławomira Magali: MAGALA 1980, s. 51. Por. SIMMEL 2006C, s. 337.

że niezliczone granice, wśród których egzystujemy, są właściwie po to, by je przekraczać. Dotyczy to zarówno sfery metarefleksyjnej, np. szeregowania wiedzy w ramach poszczególnych dyscyplin, jak i bardziej bezpośredniego doświadczenia przedmiotu, w którym uwydatnienie jakiejś wybranej cechy zniekształca jego pojęcie. W związku z tym moda to nie tylko ubieranie się, a jej historia nie jest sumą sezonowych kolekcji.

Drażniła Simmla refleksja filozoficzna, która *jest lupiną pozbawioną życia*⁷, dlatego też zarówno jego język, jak i problematyka tekstu o modzie (a także wielu innych esejów jego autorstwa) antycypuje współczesny, uważny i krytyczny stosunek człowieka do osiągnięć cywilizacyjnych, zwłaszcza najbliższego mu otoczenia oraz jego elementów (także obejmujących intymność). To wielostronność życia jest w nim frapująca, zarówno jasne i chlubne jego strony, jak i ciemne i dyskredytujące. Nie inaczej jest z modą. Konstytuują ją liczne dualizmy, które Simmel określa też jako sprzeczności, opozycje, dychotomie lub bieguny, pomiędzy którymi oscylujemy, myśląc i działając. Można te dwoistości podzielić na dwie grupy. Część z nich ma charakter ogólny, ale pośrednio wpływa na zjawisko mody, więc bez trudu opozycje te w modzie odnajdziemy, oto one:

Charakter sprzeczności	Dualizmy ogólne		Uwagi
biologiczny	dziedziczność	mutacja	sprzeczności są immanentnie, genetycznie ludzkie, nie mamy na nie wpływu
tożsamościowy	instynkt naśladowania	myślenie i działanie teleologiczne	początkowo człowiek nie potrafi czerpać indywidualnych treści z naśladownictwa; dopiero gdy jego przyszłość zaczyna determinować myślenie, działanie i odczuwanie, człowiek szuka celu w sobie ⁸

7 | SIMMEL 2007e, s. 25.

8 | Odpowiedni fragment (opuszczony w polskim wydaniu) znajdziemy w oryginalnym tekście w drugiej części trzeciego akapitu: *Der Nachahmungstrieb als Prinzip charakterisiert eine Entwicklungsstufe, auf der der Wunsch zweckmäßiger persönlicher Tätigkeit lebendig, aber die Fähigkeit, individuelle Inhalte derselben zu gewinnen, nicht vorhanden ist. Der Fortschritt über diese Stufe hinaus ist der, daß außer dem Gegebenen, dem Vergangenen, dem Ueberlieferten die Zukunft das Denken, Handeln und Fühlen bestimmt: der teleologische Mensch ist der Gegenpol des Nachahmenden*, SIMMEL 1905.

Charakter sprzeczności	Dualizmy ogólne		Uwagi
umysłowy	receptywność	samodzielność	poprzez kompetencje naszego umysłu możemy mieć wpływ na życie (co tylko potwierdza naczelną regułę sprzeczności)
filozoficzny, światopoglądowy	kosmoteizm i konserwatyzm	<i>doktryna oddzielnego istnienia i różnicowania każdego fragmentu wszechświata⁹, otwartość i zmienność</i>	konflikt jako forma społeczna ma wszechstronne zastosowanie, podtrzymuje całości społeczne i ich elementy ¹⁰
polityczny	socjalizm	indywidualizm	konflikt (jw.)
społeczny, konstytuujący społeczną podmiotowość	obracanie się w danym kręgu społecznym	jednoczesne zaznaczanie i podkreślanie swojej odrębności	podobnie działają honor lub rama obrazu
społeczny, stratyfikujący	jedność	segregacja, izolacja	rozwój mody nie ma sensu w warunkach totalitarnych (groźba wchłonięcia i zapomnienia ¹¹)
społeczny, relacyjny	zależność, egalitaryzacja	odrębność, indywidualizacja	konflikt (jw.)
moralny, normatywny	dostrzeganie zasad	łamanie zasad	konflikt (jw.)

Tabela 1. | Ogólne dualizmy pośrednio konstytuujące zjawisko mody wskazane w *Filozofii mody*. Opracowanie własne

9 | SIMMEL 1980, s.180.

10 | SIMMEL 2007b, s. 53–71.

11 | SIMMEL 1980, s.188.

Powyższe zestawienie – z uwagi na to, że sprzeczności obejmują kluczowe strony życia i aktywności człowieka – przekonuje wystarczająco, że żadne ze zjawisk kultury wolne od owych sprzeczności nie będzie, co zresztą jest immanentną cechą kultury¹². Niemniej jednak każdego czytelnika *Filozofii mody* zadziwić musi, jak konsekwentnie Simmel śledzi te dychotomie w samej modzie i warunkującym je zjawisku naśladownictwa. Dotyczą one różnych spraw i trudno im nadać problemowy porządek. Raczej są mozaiką¹³, której części można dość dowolnie przedstawiać, układając z nich nowe wzory i zarazem odkrywając zależności pomiędzy ludzkimi praktykami i wytworami.

Tabela 2 zawiera zestawienie sprzeczności bezpośrednio powiązanych z modą, współtworzących zjawisko w całej jego złożoności. Pokazują one zarówno fenomen mody jako formy uspołecznienia, jak i cechy działań oraz zachowań konsumentów mody (jednostek i grup). Znajdziemy tu terminy typowe dla socjologii Simmla, jak „tragedia” czy „wymiana”; bardzo ogólne, jak „rzecz” lub „energia”; intymne, jak „zazdrość” i „wstyd”:

Rodzaj/ kontekst sprzeczności	Dychotomie naśladownictwa (indywidualne i społeczne wcielenia dualizmów)		Uwagi
aktywność intelektualna	myślenie	bezmyślność	moda to bezwysiłkowe poszerzanie największych zdobyczy ludz- kiego ducha ¹⁴
pozorna samodzielność	działanie jednostkowe	brak poczucia osamotnienia	moda mimo relatywnej samodzielności wyraża brak roszczeń do twórczego działania i przeniesienie odpowiedzialno- ści na innych

12 | SIMMEL 2007b, s. 73.

13 | Simmel, jak wiadomo, nie był filozofem systematycznym, a jednym z *czołowych teoretyków i analityków fragmentaryzacji nowoczesnego świata*, ZEIDLER-JANISZEWSKA 2019, s. 150; por. SZACKI 2005, s. 447–448.

14 | SIMMEL 1980, s. 181.

Rodzaj/ kontekst sprzeczności	Dychotomie naśladownictwa (indywidualne i społeczne wcielenia dualizmów)		Uwagi
stosunek do reguł	przystosowanie	ucieczka	życie społeczne jako pole bitwy i rola instytucji społecznych jako traktatów pokojowych ¹⁵
istota działania społecznego w modzie	przenoszenie treści	człowiek jako <i>bierne naczynie treści społecznych</i> ¹⁶	zarówno kreator, jak i naśladowca uwikłani są w schemat
dynamika działania	stałość	zmiana	cyrkulacja podtrzymująca ruch i wymianę ¹⁷
funkcjonowanie społeczne (interakcje)	pragnienie adaptacji społecznej	pragnienie różnicowania społecznego, odmienności	energia mody
funkcjonowanie społeczne (hierarchie i klasy)	zbliżanie się do grup sąsiadują- cych w hierarchii społecznej	działania demarkacyjne	moda klas wyższych nigdy nie jest taka sama jak klas niższych, klasy wyższe dyktują modę (wyjątki potwierdzają regułę) ¹⁸

15 | *Ibidem*, s. 182. Oczywiście instytucje działają też uniformizująco, zob. SIMMEL 2008, s. 152.

16 | SIMMEL 1980, s. 182.

17 | Wymiana to jedno z ważniejszych pojęć w filozofii i socjologii Simmla. Zachowując różnorodność, barwność doświadczenia, raz za razem dokonujemy wymiany. W jej wyniku rodzi się wartość, bo wymiana jest skutkiem porównania rozmiarów ofiary (kosztu), jaką ktoś jest w stanie ponieść, aby uzyskać pożądany obiekt, SIMMEL 2012, s. 30 i nast.

18 | Spostrzeżenia te stały się bazą dla teorii mody rozwiniętej w latach 50. XX w. pod nazwą *trickle down*. Trendy „skapują” na niższe szczeble drabiny społecznej, a ich trwanie kończy się, gdy mody klasy wyższych i niższych się upodobnią. Więcej na temat tej koncepcji i jej krytyki zob. DOWGIAŁŁO 2015, s. 37–65.

Rodzaj/ kontekst sprzeczności	Dychotomie naśladownictwa (indywidualne i społeczne wcielenia dualizmów)		Uwagi
import mody	zagrożenie dla jedności i tożsamości	socjalizacja sprzyjająca ekskluzywności	import jest łatwiej akcep- towalny dla klas wyższych i społeczeństw zaawansowanych cywilizacyjnie, stąd kierunek ruchu w modzie
żywołność i kres mody	immanentny początek mody, czar nowości	jednocześnie immanentny jej koniec, czar przemijalności	modzie właściwy jest cykl niszcze- nia i odbudowy, stała tendencja do zachowania energii
złudna teraz- niejszość mody, przemijalność	świadomość przeszłości	równie silna świadomość przyszłości	moda ma <i>krzywą o wydatnym wierzchołku</i> ¹⁹ , terażniejszość tylko podkreśla czynnik zmiany
zazdrość	opozycja wobec przedmiotu zazdrości	<i>rodzaj wyimago- wanego uczest- nictwa w samym przedmiocie zazdrości</i> ²⁰	modę cechuje ugodowy odcień zazdrości, która wędruje – za- zdrośnik staje się przedmiotem zazdrości
konformistyczny bunt	przemilczanie nowości	podkreślanie nowości	moda zakłada tylko pewien procent zgody na siebie, całkowita afirmacja oznacza jej kres

19 | SIMMEL 1980, s. 190.

20 | *Ibidem*, s. 191.

Rodzaj/ kontekst sprzeczności	Dychotomie naśladownictwa (indywidualne i społeczne wcielenia dualizmów)		Uwagi
ilościowe natężenie mody	poczucie władzy wynikające ze skrajnego dostosowania się do trendu	poczucie posłuszeństwa wynikające z powszechności obowiązującego trendu	<i>przywódca pozwala się prowadzić</i> ²¹
motywacje kobiet	rozgłos, widocz- ność i niepo- wtarzalność rekompensują im brak pozycji	moda to zgoda na zmiany zewnętrzne, ale nie wewnętrzne	typowa dla kobiet <i>wierność, [...] jednorodność i regularność w zakresie uczuć</i> ²²
osobowość	jako maska moda jest wyrazem silnej osobowości, chroniącej swoje wnętrze, to wewnętrzna wolność	moda wzmacnia indywidualność fircykom i pariasom, to zewnętrzna wolność	<i>moda zawsze stoi [...] na peryfe- riach osobowo- ści</i> ²³ ; tajemnica jako szczególna kompetencja, skrywanie świa- tów za pomocą negatywnych lub pozytywnych środków ²⁴
wstyd	moda tuszuje wstyd poprzez brak odznaczania się	moda przyzwala na bezwstydność	wstydowi przeciwdziała generalny brak izolacji w modzie
inwazyjność mody	może wchłonąć każdy rodzaj aktywności i dowolne formy	wiele zachowań i form stawia jej opór	np. klasyka rzadko jest modna, a formy ekscentryczne szybko męczą

21 | *Ibidem*, s. 193.

22 | *Ibidem*, s. 197–198.

23 | *Ibidem*, s. 199. Oddaje natomiast ogólną „mentalność mieszkańców wielkich miast”, specyficzna nerwowość i ekscesy mody są oczywiście zjawiskiem wielkomiejskim, por. *ibidem*, s. 189 oraz SIMMEL 2006b, s. 114–134.

24 | TOKARZEWSKA 2008, s. 77.

Rodzaj/ kontekst sprzeczności	Dychotomie naśladownictwa (indywidualne i społeczne wcielenia dualizmów)		Uwagi
arbitralność mody	powierzchow- ność, złudzenie jedności	szacunek dla indywidual- ności obecnej w rzeczach	chęć bycia modnym polega na arbitralnym podporządkowy- waniu wszyst- kiego własnym kryteriom oceny; hipertrofia ego

Tabela 2. | Szczegółowe i bezpośrednie dychotomie naśladownictwa wskazane w *Filozofii mody*. Opracowanie własne

Czy Simmel lubił modę?

Wiadomo, że Simmel był bardzo popularnym wykładowcą, a jego wystąpienia okazywały się publicznymi wydarzeniami opisywanymi w gazetach (co wcale nie ułatwiało mu kariery akademickiej²⁵). Sławomir Magala pisał, że byłby dziś autor *Filozofii mody* celebrytą, wysoko opłacanym doradcą prężnych korporacji, może jako niezawodny diagnostyk przypadłości kultury prowadziłby własny program w telewizji, może pisałby teksty dla gwiazd pop-kultury²⁶. Jednak pytanie sformułowane w tonie osobistym – zauważa Horst Jürgen Helle – spotkałoby się z dużym zastrzeżeniem Simmla. Sądził on, że w społeczeństwie, które jest sumą złożonych interakcji, posługujemy się nawzajem wyobrażeniami o sobie, a nie obiektywnymi danymi. Uważał, że szukać wiedzy o autorze należy w jego dziele²⁷.

Esej o modzie, mimo iż jest konsekwentnie dialektyczny, napisany jest tak, jak gdyby Simmel mody nie lubił. Są powody, by tak sądzić. Przede wszystkim był przekonany, że trafnie rozpoznał jej konstytutywny społeczny mechanizm (to latami dopracowywany temat) i był w stanie funkcjonować ponad nim czy w jakimś stopniu niezależnie od niego. Moda, jak widać z powyższego zestawienia, nie wszystkich dotyczy bowiem w ten sam sposób, wszak *awans społeczny jest pierwszym sprzymierzeńcem zmian mody*²⁸. Nie wszystkich wobec tego moda uciska tak samo i nie wszyscy muszą za nią gonić:

25 | Zob. HELLE 2013.

26 | MAGALA 1999, s. 52.

27 | HELLE 2013, s. 182.

28 | SIMMEL 1980, s. 207.

Moda respektuje wyłącznie motywację formalnospołeczną. Powodem, dla którego nawet estetycznie niemożliwy styl wydaje się *distingue*, elegancki i artystycznie znośny nawet w wydaniu osób posuwających się do skrajności, jest fakt, że osoby te są na ogół najbardziej eleganckie i zwracają największą uwagę na swój wygląd zewnętrzny, tak że w każdych okolicznościach odnieśliśmy wrażenie dystynkcji i estetycznego wyrafinowania²⁹.

Nie ulega wątpliwości, że był właśnie Simmel reprezentantem tej zamożnej, wyższej klasy społecznej, która dba o siebie i dyktuje modę. Ale czuł również, że jest ponad modą – przede wszystkim jako mężczyzna. Uważał, że to kobiety należą do najbardziej *zagorzałych zwolenniczek mody*³⁰. Zupełnie nie zwracał przy tym uwagi na to, kto zajmuje się jej tworzeniem i dyktowaniem. Interesował się za to społecznym położeniem kobiet i próbował je zrozumieć oraz ocenić szanse ich rozwoju³¹. Mimo wszystko zakładał, że wbrew utrwałonej historycznie pozycji społecznej:

kobieta dąży niecierpliwie ku względnej indywidualizacji i osobistemu rozgłosowi w dziedzinie, jaka jej pozostała. Moda – uważał – dostarcza takiego połączenia w najszcześniejszy sposób, ponieważ dostrzega się tu z jednej strony dziedzinę ogólnego naśladownictwa, gdzie jednostka pławi się w najszerszym nurcie społecznym, zwolniona od odpowiedzialności za swoje gusta i poczynania, a z drugiej strony mamy do czynienia z pewną osobistą odrębnością i rozgłosem, jednostkowym podkreśleniem osobowości [...] w warunkach niemożliwości zdobycia takiej satysfakcji w innych dziedzinach³².

Do tego trzeba wspomnieć dość osobliwą tyradę na temat tego, że kobieta jest wierniejsza od mężczyzny, co kompensuje sobie zmiennością w sferze zewnętrznej. On zaś jako istota bardziej wszechstronna radzi sobie bez takich zmian, jakie oferuje moda³³. Abstrahując od genderowego uproszczenia, generalizacja dotycząca mody męskiej – jakoby była skromniejsza – jest równie dyskusyjna³⁴. Nie sposób zapomnieć w tym kontekście także o *Simmla bardzo oryginalnej etycznej interpretacji wierności małżeńskiej*³⁵ – jak eufemistycznie ujmuje to Suzanne

29 | *Ibidem*, s. 184.

30 | *Ibidem*, s. 195.

31 | VROMEN 1987, s. 563–579. Zob. przede wszystkim SIMMEL 1919.

32 | SIMMEL 1980, s. 196–197.

33 | *Ibidem*, s. 197–198.

34 | POR. BLACKMAN 2015.

35 | VROMEN 1987, s. 564.

Vromen – polegającej na tym, że postanowił on nigdy nie widzieć tej córki, która urodziła się w 1907 roku z utrzymywanego do końca życia (1918) 18-letniego związku z Gertrudą Kantorowicz. Z punktu widzenia feministycznej historii sztuki moda – w istocie – pada w refleksji Simmla ofiarą przeciwstawienia jej sztuce, podobnie jak afirmowana przez Simmla kobiecość musi niszcząco konfrontować się z męskością. Forma konfliktu – można powiedzieć – jest górą (jak chciałby Simmel), ale konstatacja ta nie jest w stanie ukryć rozczarowania tym, jak problem kobiecości został w *Filozofii mody* podjęty. Trzeba zgodzić się z Joanną Bator, że:

w Simmla koncepcji różnicy seksualnej stare mity kuszą „genialną kobiecością” z twarzą po liftingu, a kobiecość i męskość to monolityczne kategorie wykluczające nieskończone bogactwo życia, o którym [...] tyle pisał³⁶.

Siadać na dziele sztuki – to jak ludożerstwo, czyli moda nie jest sztuką

Simmel jest formalistą nie tylko jako socjolog, także jako filozof sztuki. Prawda artystyczna w jego koncepcji polega – jak rekonstruuje to Lambert Wiesing – na jakości wzajemnych relacji części obrazu. Jest to prawda rozumiana jako syntaktyczna właściwość powierzchni obrazu³⁷. Tego się nie naśladuje. Nie da się naśladować. Byt dzieła sztuki zależy od wewnętrznych stanów duszy i jej subiektywnej manifestacji uczuć, które następnie znajdują wyraz w formie. Ponieważ sztuka należy do sfery idealnej, jej proces twórczy i odbiorczy przebiega poza rzeczywistością bieżącej aktywności człowieka, a zwłaszcza kalkulacji. W związku z tym dzieła nie powinno się oceniać na podstawie życiowych emocji, a przy udziale zdystansowanej świadomości estetycznej. Konteksty życia, jego obrazy mniej lub bardziej realistyczne są zawsze obecne w dziełach, ale nie życie samo, które na ich podstawie można by rekonstruować³⁸. Co więcej,

Na tym [...] polega szczęście sztuki, że przynajmniej w obrazie [wyróżnienie G.S.] bytu ukazuje jednolity związek jego elementów – związek, którego nam rzeczywistość nie ujawnia, który jednak nie może być jej obcy, bo ostatecznie obraz bytu sam jest częścią bytu³⁹.

36 | BATOR 2005, s. 88.

37 | WIESING 2008, s. 279.

38 | SIMMEL 2006d, s. 148.

39 | SIMMEL 2006a, s. 107–109.

Podsumowując, dzieło sztuki prezentuje się nam tak, jak gdyby istniała tylko jedna konieczna jego postać. W modzie natomiast obowiązuje wiadomy, samonapędzający się paradygmat naśladownictwa, który jest czymś dokładnie przeciwnym: formy dają się naśladować, powielać, manipulować i upraszczać. Oczywiście można pomyśleć naśladownictwo bardziej twórczo, aniżeli tylko jako Platońskie odwzorowywanie wyglądów⁴⁰. Simmla jednak przede wszystkim interesuje to, że naśladowujemy oraz jaka jest skala i powtarzalność tego naśladownictwa, a w drugiej kolejności dopiero – jak naśladowujemy. Naśladownictwo, jak pisze, to dziecię myśli – o tyle jest w ogóle myśleniem, o ile wiemy, iż naśladowujemy; to zarazem dziecię bezmyślności, bo transferujemy tylko cudze pomysły, bez większego wysiłku⁴¹.

W najlepszym razie można bronić naśladownictwa w koncepcji Simmla za pomocą pojęcia stylu (także dwoistego, Simmlowskiego). Wówczas do głosu dochodzi Arystotelesowska odmiana *mimesis* rozumiana jako naśladowanie cech gatunkowych. Każda róża – pisze Simmel – w wykonaniu innego artysty będzie miała cechy konkretnego kwiatu, ale *sensem* [działania] *każdego z nich jest nie unaocznienie pojedynczej róży, ale praw kształtowania poszczególnej róży*⁴². *Człowiek to styl* – zastrzega Simmel – a nie *styl to człowiek*⁴³. To konkretnego człowieka widzimy w różnych jego wypowiedziach, gdy mówimy „to Boticelli” lub „to Michał Anioł”. Jeżeli to styl jest nośnikiem zasady, a nie człowiek, to mamy do czynienia nie z jednostkowym dziełem sztuki, a przedmiotem rzemiosła artystycznego. Ono może sobie pozwolić na powtarzalność, bo jego *sensem* jest reprodukowalność. Dzieło sztuki zaś jest zawsze unikatowe. Moda lokuje się więc, według Simmla, w obszarze rzemiosła artystycznego. Pojęcia tego nie należy – jak zaznacza autor *Filozofii mody* – traktować degradująco, a uznać je za rodzajowo inne. Simmel jest świadom, że przedmioty rzemiosła mogą powstawać w jednym egzemplarzu, ale – jak twierdzi – jest to ich *przypadkowy los*⁴⁴. Cóż, nawet w *haute couture* może zdarzyć się wpadka jak ta, kiedy przedstawicielki najwyższej arystokracji, jaka istnieje, zakładają tę samą kreację na ten sam wieczór w tym samym miejscu (zob. ilustr. 11). Ponadto oczekiwanie, że dusza będzie ucieleśniać swą unikatowość w każdym wytworze, bezzasadnie usuwa prawo celowości przedmiotów, które człowiekowi jest tak samo potrzebne, jak bezinteresowny i bezcelowy sąd

40 | Na temat odmian *mimesis* zob. TATARKIEWICZ 1988, s. 312–339.

41 | SIMMEL 1980, s. 181.

42 | SIMMEL 2007d, s. 178.

43 | *Ibidem*, s. 179.

44 | *Ibidem*, s. 180.

estetyczny⁴⁵. Istotne jest bowiem to, że styl jako powtarzalność odciąża i osłania osobowość. W czasach, kiedy *subiektywizm i indywidualizm wyostrzyły się aż do załamania*⁴⁶, styl i smak pozwalają człowiekowi się ukryć, a także odmienić samego siebie. Sztuka polega na transcendowaniu życia, moda zaś ułatwia życie, a *siadać na dziele sztuki, manipulować dziełem sztuki, używać dzieła sztuki dla potrzeb praktycznych – to jest jak ludożerstwo*⁴⁷.

Simmlowi nie był dostępny świat awangardowych uczelni typu Bauhaus czy Wchutiemas, gdzie problemy sztuki akademickiej i użytkowej połączono w sposób twórczy i znoszący ten podział. Nie poznał też *haute couture* Cristóbal Balenciagi i jego następców, mających więcej wspólnego z kolekcjami muzeów, teatrem, kinem i telewizją aniżeli z przemysłem odzieżowym, którego symbolem jest robotnik-konsument w jednej osobie, pragnący mieć więcej niż dwie koszule⁴⁸. Wreszcie, nie były mu znane osiągnięcia drugiej fali feminizmu, dzięki którym wskazano patriarchalne korzenie Simmlowskiej hierarchii sztuki i zaczęto odkrywać i upowszechniać sztukę tworzoną przez kobiety, zwłaszcza tę zaliczaną do niższej kategorii rzemiosła.

Najciekawsze w dyskusji z Simmlem byłoby przekonanie go, że ubranie czy biżuteria pozwolą na przeżycie podobne doświadczeniu sztuki: że mimo swej użyteczności i domyślnej powtarzalności obiekty tego rodzaju też pozwolą działać *samoistnemu urokowi formy*⁴⁹ oraz że mimo braku ramy, która wyklucza z dzieła całe jego otoczenie, umożliwią odbiorcy warunki estetycznego dystansu⁵⁰.

Interesującą okoliczność do weryfikacji Simmlowskiej hierarchii stanowiła monograficzna wystawa dzieł projektanta mody Huberta de Givenchy w Museo Thyssen-Bornemisza (Madryt 2014), na której jego kreacje umieszczono w sąsiedztwie arcydzieł malarskich pochodzących z tegoż muzeum (ilustr. 1–12). Wystawę projektował sam mistrz *haute couture*. Ekspozycja podkreślała związki konstrukcji sukien, cięć i szwów, barw i struktury tkanin, układów detali (haftów, kamieni, różnych odmian cekinów, piór, wstążek) z kompozycjami malarskimi. Były to nie tylko – czego większość odbiorców się spodziewa – obrazy przedstawiające ubiory, jak portrety Domenica Ghirlandaia (*Giovanna degli Albizzi Tornabuoni*, 1489–1490) czy Francisca de Zurbarána (*Św. Casilda*, około 1630–1635).

45 | Eseje Simmla nie zawierają odniesień do literatury. Wiadomo jednak, że charakterystykę doświadczenia estetycznego przejmuję on za Kantem. Por. KANT 1986, s. 62–109.

46 | SIMMEL 2007d, s. 183.

47 | *Ibidem*, s. 181.

48 | FERGUSON 2013, s. 246.

49 | SIMMEL 2006e, s. 101.

50 | SIMMEL 2006d, s. 106.

Givenchy zaproponował także, aby śledzić korespondencje pomiędzy jego projektami a dziełami konceptualnymi i niezwykle ascetycznymi w formie, jak np.: László Moholy-Nagya *Wycinki okręgu* (1921), Josepha Albersa *Strukturalna konstelacja Alfa* (1954, por. ilustr. 7), cięte płótno Lucia Fontany *Wenecja była cała w złocie* (1961, por. ilustr. 10), Marka Rothki *Zielony i kasztanowy* (1961, por. ilustr. 9), Franka Stelli kompozycja bez tytułu (1966)⁵¹. Były tu też obrazy, które – można powiedzieć nieco prowokacyjnie – świetnie nadają się na inspiracje do stworzenia projektów tkanin, np.: Ambrosiusa Bosschaerta I *Chiński wazon z kwiatami, muszlami i owadami* (około 1609, ilustr. 1), Sonii Delaunay *Kontrasty symultaniczne* (1913, ilustr. 2), Roberta Delaunaya *Kobieta z parasolem* (2013, ilustr. 3), Theo van Doesburga *Kompozycja xx* (1920, ilustr. 4), Georgii O’Keeffe *Abstrakcja. Oślepienie I* (1921, ilustr. 5), Joana Miró, *Obraz na białym tle* (1927, ilustr. 5), Maxa Ernsta *Trzydzieści trzy dziewczynki wyruszają na polowanie na białe motyle* (1958, ilustr. 8). Niektórzy krytycy sugerują, mając na uwadze tylko wizualne podobieństwo, że zestawienia sukien z obrazami są mniej lub bardziej sugestywne czy fortunate⁵². Nie jest to zasadny klucz interpretacyjny, zwłaszcza gdy jest jedyny. Istnieją przykłady kolekcji projektowanych specjalnie jako hołdy dla malarzy, a i w tych przypadkach ogólne wrażenie wzrokowe nie jest najważniejsze, co widać choćby w kolekcji Givenchy’ego inspirowanej malarstwem Joana Miró (ilustr. 6). W połowie lat 60. xx wieku zaznaczyła się silna tendencja wzajemnych wpływów malarstwa i mody, wypromowana (ale obecna już wcześniej) przez Yves’a Saint Laurenta, która rozwija się po dziś dzień⁵³. Trzeba też podkreślić, że wielu projektantów cechuje nadzwyczajne zainteresowanie sztukami plastycznymi, byli oni lub są kolekcjonerami sztuki, a ich spuściznę pielęgnują muzea, jak np. Museo Cristóbal Balenciaga w Getarii (2011) czy Musée Yves Saint Laurent w Paryżu i Marakeszu (2017), oferujące bogaty program wystawienniczy, publikacje i włączające się do dyskusji o dziedzictwie sztuki w ogóle. Givenchy pochodził z arystokratycznej rodziny, której członkowie nierzadko uprawiali zawody artystyczne, wychowywał się (co lubił podkreślać) w Beauvais, słynącym z nieukończonych katedry o najwyższym gotyckim sklepieniu oraz fabryki gobelinów (z którą związana była jego rodzina od strony matki), a na początku lat 70. xx wieku stał się właścicielem renesansowego zamku Château du Jonchet. Był kolekcjonerem sztuki i – podobnie jak jego mistrz Balenciaga – stale się nią inspirował.

51 | MARTINEZ de la PERA 2014, s. 31–39.

52 | Zob. np. AMARO 2015, s. 276–279.

53 | L. Fernández, *Time and Creation in a Century of Changes*, [w:] *Hubert de Givenchy*, s. 35. Kolekcja Yves’a Saint Laurenta z 1965 r. była hołdem złożonym twórczości Mondriana, Poliakoffa i Malewicza. Jest ona przedmiotem badań kolejnych wystaw, a sam projektant zwykł mówić w związku z tymi inspiracjami o dialogu z *czystością malarstwa*.



1. | Ambrosius Bosschaert I, *Chiński wazon z kwiatami, muszlami i owadami*, ok. 1609, olej na płycie miedzianej, 68,6 × 50,8 cm / Hubert de Givenchy, brązowa haftowana suknia, lata 70. xx w. Fragmenty wystawy Hubert de Givenchy, kurator Eloy Martinez de la Pera, 22.10.2014-18.01.2015, Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza, fot. W. Kazimierska-Jerzyk.



2. | Sonia Delaunay, *Kontrasty symultaniczne*, 1913, olej na płótnie, 46 × 55 cm / Hubert de Givenchy, z prawej haftowany patchworkowy żakiet i satynowe spodnie, 1985. Fragment wystawy – j.w.



3. | Robert Delaunay, *Kobieta z parasolem*, 1913, olej na płótnie, 121 × 85 cm / Hubert de Givenchy, od lewej: haftowany patchworkowy żakiet i satynowe spodnie, 1985; wieczorowy komplet w kolorze czerwonej cegły, kaszmirowy płaszcz z sobolową lamówką, satynowa suknia w kolorze czerwonej cegły, 1991. Fragment wystawy – j.w.



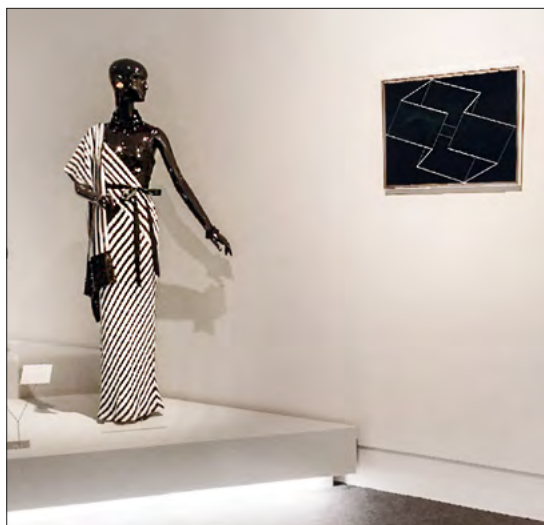
4. | Theo van Doesburg, *Kompozycja xx*, 1920, 92 × 71 cm, olej na płótnie / Hubert de Givenchy, z lewej suknia z patchworkową spódnicą o geometrycznym wzorze, lata 80. xx w. Fragment wystawy – j.w.



5. | Georgia O'Keeffe, *Abstrakcja. Oślepienie 1*, 1921, 71 × 61 cm, olej na płótnie / Hubert de Givenchy, z prawej suknia z haftem z rubinowych koralikowych frędzli, 1994. Fragment wystawy – j.w.



6. | Joan Miró, *Obraz na białym tle*, 1927, olej na płótnie, 55 × 46 cm / Hubert de Givenchy, suknia z jedwabnej tafty z kolekcji zimowej inspirowanej sztuką Miró, 1972. Fragment wystawy – j.w.



7. | Josef Albers, *Konstelacja strukturalna. Alfa*, 1954, 49 × 65,5 cm, nacinany winyl / Hubert de Givenchy, od lewej: żakiet z czarnego szenilu haftowany amethystami; czarno-biała suknia z szalem, komplet cały haftowany cekinami, 1985. Fragment wystawy – j.w.



8. | Max Ernst, *Trzydzieści trzy dziewczynki wyruszają na polowanie na białe motyle*, 1958, olej na płótnie, 137 × 107 cm / Hubert de Givenchy, z lewej łośosiowa suknia haftowana rafią i cekinami, 1992. Fragment wystawy – j.w.



9. | Mark Rothko, *Bez tytułu (Zielony na kasztanowym)*, 1961, technika mieszana na płótnie, 258 × 229 cm / Hubert de Givenchy, od lewej: aksamitna czarna suknia z fioletową otwartą spódnicą, 1990; suknia z granatowej organzy, 1982. Fragment wystawy – j.w.



10. | Lucio Fontana, *Wenecja była cała w złocie*, 1961, al-kid na płótnie, 149 × 149 cm / Hubert de Givenchy, komplet z brązowej jedwabnej satyny haftowany prostokątnymi lustrzanymi cekinami, lata 70. XX w. Fragment wystawy – j.w.



11. | Hubert de Givenchy, granatowo-biała suknia z organzy z szalem, 1966; w tle na zdjęciu Wallis Simpson księżna Windsoru i Alexis von Rosenberg-Redé w Paryżu w 1966 r. w tych samych kreacjach. Fragment wystawy – j.w.



12. | Hubert de Givenchy, czarna satynowa suknia z pół-bolerkiem haftowanym cekinami i różnokolorowymi kamieniami oraz bordiurą z koralowca, 1991. Fragment wystawy – j.w.

Studiował w École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, a więc spadkobierczyni królewskiej akademii Charlesa le Bruna, a zrozumienie dla organicznego wręcz połączenia mody z malarstwem wywodził m.in. od Sonii Delaunay, której dzieło dygresyjnie powiązane z kolekcją ubrań też znajdziemy na omawianej tu wystawie (ilustr. 2).

Należy podkreślić, że nie ma bezpośredniego, przedmiotowego i czasowego związku pomiędzy pracami Givenchy'ego i obrazami z madryckiego muzeum. Zostały one przyporządkowane sukniom *ex post*, ale – to ważne – przez samego artystę. Nie są więc przypadkowymi, pochodzącymi z zewnątrz skojarzeniami. Sposób dialogowania z obrazami nie polega tu na stylizacji (co według Simmla byłoby dyskwalifikujące). Ta wymaga *podrobienia cudzego stylu, [...] który w świadomości społecznej funkcjonuje już jako „czyjaś własność”*⁵⁴. Jednocześnie ów pierwowzór jest w stylizacji, rozumianej jako strategia artystyczna, szczególnie podkreślany, a nawiązanie do niego celowo ujawniane. Innymi słowy – identyfikujemy je od razu⁵⁵. Tutaj mamy do czynienia z innym zjawiskiem. Myślmy raczej w ten sposób: „tak to się robi w malarstwie, a tak w wysokim krawiectwie”, i śledzimy sposób działania różnych języków, szukając jakiegoś wspólnego kodu. Efekt jest taki, że jedno medium wspiera drugie, malarstwo pomaga nam uważniej obserwować suknie, a te pozwalają dostrzec w obrazach to, na co nie zwrócilibyśmy bez nich uwagi. Zaczynamy szukać szwów w obrazach, w fałdach materiałów – światłocienia. Dzieje się to np. wtedy, gdy jednolicie granatowa organza przyjmująca różne odcienie dzięki sztuczному światłu i sąsiadującym eksponatom, uwypukla różnice między walorowymi niuansami stosowanymi przez Marka Rothkę i Giorgię O’Keeffe, bardziej malarskimi lub bardziej graficznymi (ilustr. 5, 9). Na malowidła patrzymy rzeźbiarsko, przestrzennie, haptycznie, na suknie – na odwrót, płasko, jak na zjawisko czysto estetyczne. Obrazy nie są tu konceptualnym uzupełnieniem wystawy ubrań, a jej integralną, estetyczną częścią. Suknie zaś okazują się podobnymi obrazom obiektami estetycznymi, w możliwość czego – jak się zdaje – nie wierzył Simmel.

Zależności te można analizować bardziej szczegółowo pod kątem twórczego przemyslenia kategorii *mimesis*. Pomysł zestawienia złotego rozciętego płótna Fontany z niezapinanym żakietem z cekinów w formie małych lusterek zwraca uwagę na strukturalne znaczenie krawędzi, pęknięcia, granicy formy i tego, co jest poza nią; na rolę blasku i efektu odbicia. Analogia ta nie tylko „uprzestrzenia” myślenie o płaszczyźnie. Do głosu dochodzą tu inne możliwe rozumienia *mimesis*: naśladowanie natury w jej sposobie działania (Demokryt), emanacyjny aspekt naśladownictwa

54 | BALBUS 1983, s. 136.

55 | *Ibidem*.

(Plotyn, Pseudo-Dionizy), wreszcie Szekspirowski motyw, polegający na tym, że dzięki obiciu można ujrzeć coś, czego poza nim nie można zobaczyć (np. siebie)⁵⁶. Naśladownictwo może być niezwykle twórczym sposobem myślenia lub działania i wbrew zastrzeżeniom Simmla zachowuje możliwość jednostkowych decyzji.

Oczywiście kolejny kontrargument Simmla dotyczyłby braku ramy – czegoś, co zapewnia dziełu *jedność złożoną ze szczegółów i zamknięcie jego świata dla siebie*⁵⁷. Rama nie należy, jego zdaniem, do dzieła sztuki, jest kwestią stylu, a nie indywidualności, a jej funkcją jest to, że zapewnia dziełu autonomię. Jest jednak w tym założeniu pewna furtka. Czy dzieło na pewno musi mieć ramę? Czy ramy nie może tworzyć inaczej uchwytne granica między dziełem a pozostałą rzeczywistością? Simmel pisze, że *im bardziej dzieło sztuki odrzuca zewnętrzne odniesienia* [np. imitacyjne, religijne – W.K.J.], *tym łatwiej obywa się bez mocnej ramy*⁵⁸, a nawet podważa jej funkcję. W tym sensie np. obrazy Mondriana nie potrzebują ramy. Nie każde więc dzieło wymaga jej bezwzględnie. Wydaje się, że podstawowa bariera w traktowaniu obiektów mody jako sztuki polega na postawie, na trudności dostrzeżenia podobnego procesu twórczego w różnych gatunkach sztuki, i że w ogóle posługiwanie się pojęciem sztuki w sensie gatunkowym jest tu przeszkodą. Givenchy nie wstawia sukien w ramy. Ale używa ramy do projektowania. Często wykorzystuje szerokie lamówki z materiałów innych niż cały ubiór lub szarfy; dodaje warstwy, np. otwarte spódnice w kontrastujących kolorach; zamyka na sylwetce rysunek ubioru dużą biżuterią. Szczególnie ciekawa jest czarna satynowa suknia z quasi-bolerem na jeden rękaw, w której szeroka bordiura z koralowców przecina linią złamaną prawie pod kątem prostym górną część sylwetki niczym rama obrazu przewieszona przez korpus (ilustr. 12). To, co „ramuje” u Givenchy’ego, pełni też funkcję ozdoby, o której Simmel pisał, że ma sens ściśle społeczny. Zdobimy się dla kogoś. Ozdoba musi być wydatna, powinna błyszczeć, ponieważ blask dzięki swej emanacyjnej strukturze pozwala odbiorcy uczestniczyć w tym, co jest mu oferowane⁵⁹.

W 2010 roku Givenchy zaproponował Minnie de Beauvau-Haroué, dziedzicze zamku Château de Haroué w Lotaryngii, która odrestaurowała i tchnęła nowe życie w ten obiekt⁶⁰, stworzenie wystawy strojów wieczorowych trzech klasyków XX-wiecznego *haute couture* Cristóbal Balenciagi, Philippe’a Veneta i swoich

56 | DANTO 1964, s. 571–572.

57 | SIMMEL 2006d, s. 105.

58 | *Ibidem*, s. 112.

59 | W polskiej literaturze przedmiotu Simmlowskie pojęcie ozdoby zrekonstruowała Monika Tokarzevska, zob. TOKARZEWSKA 2008, s. 80–81.

60 | SCIOLINO 2013.

własnych⁶¹. Pokaz ten ukazywał korespondencje mody i architektury wraz detalami i wyposażeniem zamku oraz ogrodem i rzeźbami. Obrazuje je interesujący katalog, wskazujący np. takie oto rodzaje porównań dla dzieł Balenciagi: tiulowa suknia z jedwabnym różowo-błękitnym kwiatowym haftem (1967) i bukiet kwiatów w technice *pietra dura* zdobiący kominiek; żakiet z malinowego tiulu haftowany kryształkami, złotymi niciami oraz rubinowymi kamieniami (1963) i detal ze ściennej rokokowej dekoracji z wiewiórką jedzącą malinę; słynna suknia ślubna królowej Belgii Fabioli z satyny w kolorze kości słoniowej wykończona lamówką z norek (1960) i rzeźby muzykujących dzieci flankujące wejście na głównym dziedzińcu (Dieudonné-Barthélemy Guibal, około 1720). Nie chodziło w koncepcji tej wystawy tylko o zbieżność barw czy kształtów, ale – jak najłatwiej dostrzec to w ostatnim przypadku – o złożone zdarzenie wizualne: wyobrażenie sobie ceremonialnego wejścia, zadziałanie wyobraźni, wprawienie sukni w ruch, usłyszenie szelestu tkaniny. Ta sama suknia zyskała zupełnie inny kontekst na wystawie *Balenciaga i malarstwo hiszpańskie*⁶², gdzie rozpościerała się obok ślubnej kreacji (1972) Marii del Carmen Martínez-Bordiú y Franco na czarnym tle rozświetlonym przez trzy naturalnej wielkości figury mercedariuszy w mlecznobiałych habitach Francisca de Zurbarána⁶³. Kilkanaście metrów futra z norek i 10 tysięcy pereł włączały się w narrację o historii specyficznej wyniosłości, ceremonialności i religijności kultury hiszpańskiej.

Kiedy Simmel pisze, że siadanie na dziele sztuki jest niedorzeczne, to odbiera odbiorcy możliwość wielozmysłowego odbioru, ale – jak widać w eseju *L'art pour l'art* – pozostawia go jako przywilej, a nawet powinność artysty (tylko artyście). Ta asymetria jest i światopoglądowa (jakby powiedziała Monika Tokarzewska – po prostu drobnomieszczańska), i wyraża metodologiczną słabość podziału na sztukę i rzemiosło. O sukni Givenchy'ego zaprojektowanej dla Audrey Hepburn do filmu *Sabrina* (1954) Billy'ego Wildera Stephen Gundle pisał, że jej widok miał rozbrzmiewać jak werble⁶⁴. Balenciaga zaś mówił, że *kiedy kobieta robi krok, chodzi jej sukienka, a kiedy tańczy, to jej sukienka tańczy*⁶⁵. Hiszpański mistrz miał na uwadze właśnie dzieło jako zdarzenie. Inaczej rzecz ujmując, zwracał uwagę na okoliczność, w której rzecz zaczyna żyć życiem tego, kto jej używa, kiedy używanie nadaje jej sens.

61 | W 2013 r. Givenchy i Venet zorganizowali w Château d'Haroué kolejny pokaz *Najstymniejsze suknie ślubne*, włączając m.in. prace Christiana Diora, Yves'a Saint Laurenta i Pierre'a Balmaina.

62 | BOWLES 2019.

63 | Obrazy Zurbarána z cyklu portretów teologów i uczonych zamówionego przez zakon Casa Madre de Santa María de la Merced w Sewilli: *Francisco Zumel*, 204×122 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; *Jerónimo Pérez*, 193×122 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; *San Carmelo* (Jerónimo Miguel Carmelo), około 1630–1640, 211×124 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

64 | GUNDLE 2008, s. 213.

65 | NICOLAY-MAZERY 2010, s. 46.

Kuratorzy tych i wielu innych wystaw coraz częściej podkreślają, w jaki sposób modę włączać można do historii sztuki, jak można ją przeżywać, z jednej strony ciesząc się nią jako zjawiskiem estetycznym, z drugiej poświęcając uwagę różnym czynnikom kontekstowym dzieła, od techniki po politykę. A Simmel, wbrew kulturowanej hierachii sztuk, właśnie był autorem, który argumentował za tym, by obie te postawy godzić. Broniąc formuły *l'art pour l'art*, ciekawie pisał, że *wielcy artyści zawsze byli kimś więcej niż wielkimi artystami*⁶⁶. Charakteryzując świat duchowy, akcentował integralność, jedność, wewnętrzną organiczność jego przejawów, ale jednocześnie nie chciał życiu sztuki odbierać. Pragnął, by uwolnić sztukę od tego, co ją fałszuje, instrumentalizuje, ale mimo wszystko pojąć ją jako falę w strumieniu życia⁶⁷:

Dopiero określone napięcie i intensyfikacja ogólnego istnienia i jego wartości, wszystkie części poza owym szczególnym tworem włączając, wpływa w ten twór i podnosi do doskonałości, której nie przyniosłyby siły wewnątrz jego własnej dziedziny zdane na siebie⁶⁸.

Simmel uważał, że autonomia sztuki realizuje się paradoksalnie w realiach heteronomii. I to te warunki – uwikłania w codzienność i oddalania się od niej, pozwalają sens owej autonomii wydobyć. Być może spodobałoby się więc Simmlowi to, jak holistycznie wyobrażał sobie zadanie projektanta Balenciaga: [...] *musi być architektem, jeśli chodzi o plany; rzeźbiarzem, jeśli chodzi o kształty; malarzem, jeśli chodzi o kolory; muzykiem, jeśli chodzi o harmonię i filozofem, jeśli chodzi o umiar*⁶⁹.

Simmlowi brakuje explicite wyrażonej perspektywy działania (performatycznej), z której patrzy się wielozmysłowo i w sposób zaangażowany. Ale czuł on chyba tę perspektywę, upominając się o rzeczy właśnie w związku z modą.

Jednostkowość rzeczy

Moda nie ma obiektywnej, estetycznej przyczyny – twierdzi autor *Filozofii mody* – jej siłą napędową jest dynamika społeczna⁷⁰. Wnosi to po tym, że bywa odpychająca lub obojętna, irracjonalna z punktu widzenia rozsądnych wizualnych kryteriów, rachunków ekonomicznych, znośna i możliwa do tolerowania w wydaniu

66 | SIMMEL 1994, s. 147.

67 | *Ibidem*, s. 150.

68 | *Ibidem*, s. 146.

69 | NICOLAY-MAZERY 2010, s. 132.

70 | SIMMEL 1980, s. 184.

autorytetów. Ale czasami moda wywiera wpływ na dziedziny życia – jak to ujmuje Simmel – *zdeteterminowane obiektywnie*, czyli wiarę, naukę, sztukę, poglądy polityczne i inne. I wówczas, kiedy moda uniezależnia się od głębszych ludzkich motywów, jej *rządy stają się nie do zniesienia*⁷¹. Najbardziej dotkliwie widać to, a historykowi sztuki zaobserwować najłatwiej, w przestrzeni publicznej w rozmaitych przykładach: pseudopałacowym i pseudodworkowym stylu hoteli i zajazdów, przycinaniu tui w bomby i spirale, lokowaniu murali wbrew wszelkim zasadom *decorum* i wartościom krajobrazowo-architektoniczno-urbanistycznym. Kluczowe jest tutaj nie to, że ktoś tworzy nieświadomie, nieprofesjonalnie, że ma „hawaikowy”⁷² gust. Problem polega na tym, że walczy tym sposobem o tożsamość, zawłaszcza miasto, innymi słowy załatwia „wielkie sprawy”. W kwestiach ważnych – pisze Simmel – byłoby grzechem kierować się naśladownictwem, więc mając na uwadze sztukę (w sytuacji, gdy coś decydujemy się nazwać sztuką), powinna nas interesować integralność konkretnych rzeczy i przestrzeni:

Właściwy cud sztuk plastycznych polega na tym, że zmysłowo-formalne właściwości układu przestrzennego, zarysu, koloru, posłuszne tylko własnym prawom i siłom przyciągania, ujawniają zarazem w całej pełni duchowe, nienaocne życie wewnętrzne, i że jedno jest z drugim najściślej sprzęgnięte⁷³.

Jednakże ów wysoki standard duchowości nie jest dany z zewnątrz. Aby mógł być w kulturze obecny, kształtuje się – jak wszystko – w dialektycznym ruchu. Nie znajdziemy więc u Simmela pretekstu do tworzenia zakazów czy nakazów, pisze on natomiast:

Cokolwiek jest wyjątkowe, dziwaczne albo krzykliwe i cokolwiek oddala się od zwyczajowej formy, posiada nieodparty urok w oczach człowieka pełnego oglądy, całkowicie niezależnie od materiału materialnych uzasadnień. Oddalenie uczucia niepewności w odniesieniu do wszystkiego co nowe zawdzięczamy postępowi cywilizacji. Jednocześnie jest to, być może, stary, odziedziczony przesąd, aczkolwiek stał się czysto formalny i nieświadomy, a który w połączeniu z obecnym poczuciem bezpieczeństwa wytwarza owo pikantne zainteresowanie

71 | *Ibidem*.

72 | SPRINGER 1915, s. 8–11. Słowo to jest neologizmem określającym współczesny syndrom dekorowania prywatnego otoczenia, obejmujący brak profesjonalizmu i środków, synkretyzm bazujący na orientalizmach i bajkowej fantastyce i intencję przeciwdziałania monotonii. Proponuję spojrzeć na to zjawisko także w perspektywie kategorii estetycznej, zob. KAZIMIERSKA-JERZYK, s. 184–188.

73 | SIMMEL 2006e, s. 95.

rzeczami dziwacznymi i wyjątkowymi. Z tej przyczyny moda klas wyższych zdobywa władzę wyłączności w porównaniu z modą klas niższych [...] przynajmniej do czasu zadziałania wpływów przeciwnych⁷⁴.

Niestety, jak zauważa filozof, ludzi z ogładą nie jest tak wielu, a kulturowa eks-trawagancja wcale nie jest tak częsta, ów pęd ku nowości koryguje bowiem inna cecha klas najwyższych, mianowicie:

są [one], jak wiadomo, najbardziej konserwatywne, a dosyć często wręcz archaiczne. Obawiają się wszelkiego ruchu i zmiany nie dlatego, że odczuwają antypatie w stosunku do treści, ani też dlatego, że zmiany są dla nich szkodliwe, ale po prostu dlatego, że to są zmiany właśnie. [...] żadna zmiana nie przynosi im większej władzy, a każda przysparza obaw, nie nadziei. Prawdziwa zmienność życia historycznego zależy więc od klas średnich⁷⁵.

Inny jednak – bardziej fundamentalny – problem wart jest podkreślenia w relacji człowieka i rzeczy. Otóż podmiot nowoczesny żywi przekonanie, że może arbitralnie wykorzystywać rzeczy, że jest w stanie je sobie podporządkować. Tymczasem trzeba zwrócić uwagę na to, w jaki sposób one same uwikłane są w podstawową dychotomię kultury, którą Simmel nazywa tragedią. Specyficzny, tragiczny właśnie sens kultury polega na tym, że człowiek do swego rozwoju duchowego włącza to, co jest wobec niego zewnętrzne – przedmioty, wytwory. Są [one] *etapami, przez które musi przejść podmiot, aby pozyskać szczególną wartość własną, określaną jako jego kultura*⁷⁶. Człowiek nie zawłaszcza jednak tych przedmiotów do końca, funkcjonują one w *samowystarczalnej izolacji*, mogą także służyć innym, ale tylko do budowania mostów pomiędzy podmiotem i przedmiotem, które stale się zrywa (są nimi poznanie, praca, religia, sztuka)⁷⁷. Co jednak ważne, nie tylko my – ludzie – kierujemy się pewną logiką kulturową. Mają ją także same przedmioty. Tyle że ludzkie strategie, prędzej czy później, są do odczytania, a kulturowa logika przedmiotów – nie. Można oczywiście ten świat przedmiotów próbować instrumentalizować, ale władza nad nimi jest mało prawdopodobna. Panowanie nad przedmiotami należy do przeszłości. W kulturze, w której kultury uczymy się za pośrednictwem jej wytworów, nie jest to możliwe. Znakomicie ilustrują ten problem zjawiska ornamentu i ozdoby.

74 | SIMMEL 1980, s. 187.

75 | *Ibidem*, s. 206.

76 | SIMMEL 2007C, s. 32.

77 | *Ibidem*.

Jak zauważa Simmel, *najpierw* [na przestrzeni swych dziejów] *ludzie poznają, aby żyć, potem istnieją już ludzie, którzy żyją, aby poznawać*⁷⁸. Najpierw narzędzia, naczynia, ozdoby i inne przedmioty zapełniają wzorem, by przestać się bać pustej przestrzeni (*horror vacui*), potem już rozpoznają ów wzór, uczą się go. Wreszcie internalizują go w doświadczeniu estetycznym jako coś pięknego samo w sobie, nie pytając już, dlaczego wzór ten jest tak gęsty, przetwarzają jego elementy bez uznania dla jego pierwowzoru, organiczności, zasadności połączeń z innymi elementami itp. Estetycy-formaliści powiedzieliby, że forma wędruje sama⁷⁹. Simmel akcentuje doświadczeniowy aspekt tej sytuacji: *zachodzi tu ciekawa nieciągłość [...] opisu zachowań*⁸⁰ ludzi; opuszcza ich obsesja zaspokajania najpilniejszych potrzeb, praktycznych celów. Po prostu estetyka staje się możliwa⁸¹. Na powrót z ornamentu układamy kształt, budujemy kompozycję, projektujemy suknie itd. Żadne kierunki rozwoju nie są zabronione czy chybione. *Formy znaczą same dla siebie*⁸² – pisze Simmel.

Remo Bodei podkreśla, w jak radykalny i sensualistyczny sposób w refleksji o rzeczach Simmel odchodzi od tradycyjnego myślenia: łącząc formę z tym, co indywidualne, a nie uniwersalne⁸³. W konsekwencji chodzi o to, że trzeba dostrzec indywidualnie nacechowany fragment konkretnej materii⁸⁴. To stąd też płynie krytyczny sąd o modzie. Co do zasady bowiem goniący za modą przyglądają się sobie, a nie rzeczom, za pomocą których chcą być modni. Naśladują konwencję, a potem już tylko konwencję konwencji, upraszczając, sprowadzając jakości do odpowiadającej im formuły. Łudzą się przy tym jednością istnienia, która – jak to w modzie – szybko mija. Podczas *gdy tylko osoby najszlachetniejsze poszukują największych głębi i siły jaźni na drodze szacunku dla indywidualności obecnej w rzeczach*⁸⁵. Troskę, o której pisze Simmel, ciekawie wraził Bodei, odróżniając „rzecz” i „przedmiot”. Odwołując się do etymologii w języku włoskim, zauważył, że słowo *cosa* (rzecz), inaczej niż *oggetto* (przedmiot) obejmuje bardzo szeroki zakres pojęciowy związany z ludźmi, ideami, uczuciami: *rzecz przynależy do kogoś, z powodu jakichś wartości i ktoś się nią opiekuje. Przedmiot natomiast implikuje*

78 | SIMMEL 2008.

79 | Interesujące wędrówki motywów, w wyniku których powstają nowe ornamenty prześledzono w: GOLDSCHMIDT 1976, s. 141–163.

80 | MAGALA 1980, s. 54.

81 | Zauważmy, że estetyka jako dyskurs mający swą własną nazwę, jako subdyscyplina filozofii też jest zjawiskiem nowoczesnym. Zob. np. WELSCH 2005.

82 | SIMMEL 2007e, s. 24.

83 | BODEI 2016, s. 152.

84 | SIMMEL 2008, s. 27–28.

85 | SIMMEL 1980, s. 205.

sens przeszkody i zakłada relację konfrontacyjną z podmiotem: przedmiot jest do ominięcia, wykorzystania, zużycia itp.⁸⁶

Innymi słowy, nie potęga historycznie uchwytnych zmian decyduje o tym, że coś jest wartościowe, a podejście, jakim obdarzyliśmy rzeczy. Ale nie oznacza to, że każdy przedmiot nadaje się równie dobrze na dzieło sztuki⁸⁷ i że władni jesteśmy takim go uczynić, nie o przyrost ilościowy sztuki tu chodzi. Simmel, paradoksalnie, upomina się o sztukę w codzienności: [...] *formy sztuki [...] wcale nie spoczywają na neutralnych wyżynach ponad wszelkimi przedmiotami na świecie. Przeciwnie [...] są bliższe pewnym faktom niż innym*⁸⁸. Wiele przejawów sztuki powstaje bez wysiłku, jakby były stworzone przez naturę. I na odwrót, wiele z nich upodabnia się do natury, ukrywając – jakby powiedział Baldassare Castiglione – jakością zwaną *sprezzatura*⁸⁹.

Suwerenność sztuki – zdaniem Simmla – powoduje, że możemy spodziewać się jej wszędzie. Historii sztuki na szczęście nie musimy wobec tego pisać wyłącznie złotymi zgłoskami, nie musi też ona traktować o złotych rzeczach. A inwazja sztuki nam nie grozi, bo potrzebujemy jej i przeżywamy ją jednak rzadko, na ogół ją po prostu instrumentalizujemy. Sama *Filozofia mody* Simmla może wydać się tekstem jednostronnym i napastliwym wobec tytułowego zjawiska. Czytana natomiast wraz z innymi jego esejami poświęconymi sztuce i jej pograniczom wprowadza szereg inspirujących kontekstów. Najsilniejszy akcent pada w tej refleksji – tak czy inaczej – na uspołecznienie mody. Konstatacja ta, paradoksalnie, jest dla historyka sztuki otwierająca, zarówno w sensie przedmiotu badań, jak i metod. Uprzywilejowując pojęcia konfliktu i wymiany oraz osadzając je w całokształcie ludzkich przeżyć i aktywności (tabela 1), Simmel zwraca uwagę na dwie różne kwestie. Po pierwsze, zjawiska kulturowe mają swoją immanentną, wewnętrzną dynamikę, co oznacza, że nie są monolityczne. Fenomeny artystyczne rzadko dają się opisywać jako coś koherentnego. Co więcej, takie roszczenie zwykle owocuje uproszczeniem. Po drugie, określona tendencja kulturowa ma różne ucieleśnienia, które często są spolaryzowane: odgórne, systemowe i dobrze widoczne jako określone całości oraz oddolne, anarchizujące i rozproszone. Kierunek i czas przepływu między nimi są trudne do przewidzenia. Jeśli uznać, że ludzkie wytwory jako obiektywizacje wartości w kolejnych praktykach kulturowych żyją własnym życiem, to trzeba być przygotowanym, na to, że coraz trudniej jest ustalić kulturową genezę zjawisk i jakości artystycznych oraz estetycznych, a także czasowy

86 | BODEI 2016, s. 3–37.

87 | *Ibidem*, s. 209.

88 | *Ibidem*.

89 | CASTIGLIONE 2013, s. 9.

zakres ich występowania. Priorytetem jest cyrkulacja wartości i ich doświadczenie, a nie narracja, teoretyczna poprawność, historyczna uchwytność. Biorąc natomiast pod uwagę paradygmat naśladownictwa (tabela 2), w szczególności to, w jak powszechny sposób partycypuje ono w procesach edukacji, akulturacji, socjalizacji, główna Simmlowska inspiracja polega na pluralizacji świata sztuki, zmniejszaniu znaczenia gatunkowych odrębności sztuki i w ogóle tego, co ją uogólnia oraz odrywa od bezpośredniego doświadczenia jednostkowej rzeczy. Simmel lokuje doświadczenie sztuki w *tkaninie życia*⁹⁰: patrząc na obraz, przygląda się również jego ramie; obserwując most, śledzi, jak konstrukcja pozwala pokonać przeszkodę, ale i tworzy krajobraz; kontemplując ruinę, rozważa siłę ludzkiej woli i niszczącą, ale sensowną z estetycznego punktu widzenia potęgę natury; siadając do posiłku, choć oczekuje, że otoczenie nie będzie go zakłócać, to chce je też odczuwać – nie ponad biel i srebro. Trudno jednoznacznie wyjaśnić, dlaczego *Filozofia mody* tylko w dygresjach pozwala dostrzec, jak czułym odbiorcą sztuki był jej autor. Wydaje się, że zdecydowały o tym granice gatunkowe w obrębie sztuki, od dawna już zresztą podważane. Deklarowana niechęć wobec granic okazała się słabsza od niechęci do neurotycznego stylu życia nowoczesności, który według Simmla wystarczy rozumieć: nie trzeba go oskarżać, ale i też nie łatwo wybaczać⁹¹.

Bibliografia

- AMARO MARTOS 2015 – Ismael Amaro Martos, *Hubert de Givenchy*, „Boletín de Arte”, nr 36 (2015), s. 276–279.
- BALBUS 1983 – Stanisław Balbus, *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historyczno-literackim*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 74/2 (1983), s. 133–163.
- BATOR 2005 – Joanna Bator, *Przygoda z Casanovą: Georg Simmel o kobiecości i męskości*, „Sztuka i Filozofia”, nr 27 (2005), s. 80–88.
- BLACKMAN 2015 – Cally Blackman, *100 lat mody męskiej*, Warszawa 2015.
- BODEI 2016 – Remo Bodei, *O życiu rzeczy*, Łódź 2016.
- BOWLES 2019 – Hamish Bowles, „Balenciaga and Spanish Painting” Opens at the Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid, „Vogue”, 21 czerwca 2019, <https://www.vogue.com/article/balenciaga-and-spanish-painting-madrid> [dostęp 17.07.2021].
- CASTIGLIONE 2013 – Baldassare Castiglione, *Księga Dworzanina*, „Diagonali”, nr 2 (2013), s. 1–19.
- DANTO 1964 – Arthur C. Danto, *The Artworld*, „Journal of Philosophy”, vol. xv (1964), s. 571–584.
- DOWGIAŁO 2015 – Bogna Dowgiało, *Ubieranie się jako forma społecznienia. O aktualności koncepcji mody Georga Simmla*, Gdańsk 2015.
- FERGUSON 2013 – Niall Ferguson, *Cywilizacja. Zachód i reszta świata*, Warszawa 2013.

90 | ZEIDLER-JANISZEWSKA 2019, s. XIV.

91 | SIMMEL 2006b, s. 134.

- GOLDSCHMIDT 1976 – Adolf Goldschmidt, „Rozbicie” formy w rozwoju sztuki, tłum. Sergiusz Michalski, [w:] *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, red. Jan Białostocki, Warszawa 1976, s. 141–163.
- GUNDLE 2008 – Stephen Gundle, *Glamour. A History*, New York 2008.
- HELLE 2013 – Helle Horst Jürgen, *Appendix 1: Biography of Georg Simmel*, [w:] *Messages from Georg Simmel*, seria „Studies in Critical Social Sciences”, t. 49, s. 181–187, DOI: https://doi.org/10.1163/9789004235717_008 [dostęp 17.07.2021].
- KANT 1986 – Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 1986.
- KAZIMIERSKA-JERZYK 2018 – Wioletta Kazimierska-Jerzyk, *Kamp, Glamour, vintage. Współczesne kategorie estetyczne*, Łódź 2018.
- MAGALA 1980 – Sławomir Magala, *Simmel*, Warszawa 1980.
- MAGALA 1999 – Sławomir Magala, *Między giełdą a śmietnikiem: eseje simmlowskie*, Gdańsk 1999.
- MARQUARD 1994 – Odo Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, Warszawa 1994, s. 61–90.
- MARTÍNEZ de la PERA 2014 – Eloy Martínez de la Pera, *Hubert de Givenchy*, [w:] *Hubert de Givenchy*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid 2014, s. 31–39.
- NICOLAÏ-MAZERY 2010 – Christiane de Nicolaï-Mazery, *Cristóbal Balenciaga, Philippe Venet, Hubert de Givenchy, Grand Traditions of French Couture*, Paris 2010.
- SCIOLINO 2013 – Elaine Sciolino, *A Tiny Village With Its Very Own Princess*, „The New York Times Style Magazine”, 25 września 2013, <https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/09/25/letter-from-france-a-tiny-village-with-its-very-own-princess/> [dostęp 17.07.2021].
- SIMMEL 1895 – Georg Simmel, *Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studie*, [w:] *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst*, 5. Band 1895, nr 54 (12 października 1895), s. 22–24, http://www.modetheorie.de/fileadmin/Texte/s/Simmel-Psychologie_Mode_1895.pdf [dostęp 17.07.2021].
- SIMMEL 1905 – Georg Simmel, *Philosophie der Mode*, Berlin 1905, <https://www.projekt-gutenberg.org/simmel/philmode/philmode.html> [dostęp 17.07.2021].
- SIMMEL 1919 – Georg Simmel, *Das Relative und das Absolute in der Geschlechter-Problem*, [w:] *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, wyd. 2, Leipzig 1919, https://socio.ch/sim/phil_kultur/kul_4.htm [dostęp 17.07.2021].
- SIMMEL 1918 – Georg Simmel, *Die Transzendenz des Lebens*, [w:] idem, *Lebensanschauung Vier metaphysische Kapitel*, Berlin 1918, https://socio.ch/sim/lebensanschauung/leb_1.htm [dostęp 17.07.2021].
- SIMMEL 1980 – Georg Simmel, *Filozofia mody*, [w:] Sławomir Magala, *Simmel*, Warszawa 1980.
- SIMMEL 1994 – Georg Simmel, *L'art pour l'art*, „Sztuka i Filozofia”, nr 9 (1994), s. 145–150.
- SIMMEL 2006a – Georg Simmel, *Ilość estetyczna*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 135–148.
- SIMMEL 2006b – Georg Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 114–134.
- SIMMEL 2006c – Georg Simmel, *O karykaturze*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 337–345.
- SIMMEL 2006d – Georg Simmel, *Rama obrazu. Próba estetyczna*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 105–113.

- SIMMEL 2006e – Georg Simmel, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje nowoczesności*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 94–104.
- SIMMEL 2007a – Georg Simmel, *Kobieta a moda*, [w:] idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Kraków 2007, s. 11–13.
- SIMMEL 2007b – Georg Simmel, *Konflikt nowoczesnej kultury. Wykład*, [w:] idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Kraków 2007, s. 53–71.
- SIMMEL 2007c – Georg Simmel, *O filozofii. Pojęcie i tragedia kultury*, [w:] idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Kraków 2007, s. 29–52.
- SIMMEL 2007d – Simmel Georg, *Problem stylu*, [w:] idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Kraków 2007, s. 175–184.
- SIMMEL 2007e – Georg Simmel, *Przemiany form kultury*, [w:] idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Kraków 2007, s. 23–28.
- SIMMEL 2008 – Georg Simmel, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, Warszawa 2008.
- SIMMEL 2012 – Georg Simmel, *Filozofia pieniądza*, Warszawa 2012.
- SPRINGER 2015 – Filip Springer, *Brakujące słowo*, [w:] *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, red. Monika Kozień, Marta Miskowicz, Agata Pankiewicz, Kraków 2015, s. 7–12.
- SZACKI 2005 – Jerzy Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2005.
- TATARKIEWICZ 1988 – Władysław Tatarkiewicz, *Odtwórczość. Dzieje stosunku sztuki do rzeczywistości*, [w:] idem, *Dzieje Sześciu Pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Warszawa 1988, s. 312–339.
- TOKARZEWSKA 2006 – Monika Tokarzewska, *Eseje Simmla i ich przekłady*, „Studia Socjologiczne”, nr 3 (2006), s. 133–143.
- TOKARZEWSKA 2008 – Monika Tokarzewska, *Georg Simmel o tajemnicy*, „Studia Socjologiczne”, nr 2 (2008), s. 65–90.
- VROMEN 1987 – Suzanne Vromen, *Georg Simmel and the cultural dilemma of women*, „History of European Ideas”, t. 8 (4–5) (1987), s. 563–579, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1016/0191-6599%2887%2990151-3> [dostęp 17.07.2021].
- WELSCH 2005 – Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Kraków 2005.
- WIESING 2008 – Lambert Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa 2008.
- ZEIDLER-JANISZEWSKA 2006 – Anna Zeidler-Janiszewska, *Nowoczesność jako postawa i zadanie*, [w:] *Georg Simmel, Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. VII–XVIII.
- ZEIDLER-JANISZEWSKA 2019 – Anna Zeidler-Janiszewska, *O strategii „aktywnego oczekiwania Siegfrieda Kracauera*, [w:] eadem, *Bezinteresowna ciekawość... Humanistyka, kultura, sztuka*, Warszawa 2019, s. 149–172.

Irma Kozina

Zakład Teorii i Historii Sztuki
Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach <https://orcid.org/0000-0002-4205-4782>

Posthumanizm jako koncepcja kształtująca pokazy ubiorów projektowanych przez Iris van Herpen? Rozważania na marginesie aktualnego dyskursu o modzie

Posthumanism as a concept shaping the fashion shows designed by Iris van Herpen? Considerations on the margins of the current discourse about fashion

Streszczenie: Fascynacja nowymi materiałami i innowacyjną technologią zapewniła holenderskiej projektantce mody Iris van Herpen jedną z czołowych pozycji wśród twórców łączonych w dyskursie teoretycznym z tendencją określaną mianem posthumanizmu. Analiza narracji obecnych w rozważaniach współczesnych krytyków modowych prowadzi do wniosku, że posthumanizm nie jest zazwyczaj definiowany jednoznacznie. Jedni postrzegają go jako idealizowaną wizję przyszłości wolnej od binarnego klasyfikowania rzeczywistości za pomocą dychotomicznych par: dobro – zło, przyroda – cywilizacja itp., inni natomiast kojarzą ten nurt z utratą tożsamości wypracowanej przez biologiczny gatunek homo sapiens i widzą w nim nawet dystopijny kres ludzkości. W artykule podjęto próbę przedstawienia związku koncepcji posthumanizmu z twórczością projektową Iris van Herpen, odnosząc się zwłaszcza do kolekcji przygotowanych przez nią we współpracy z Neri Oxman i Philipem Beesleyem. Przeprowadzono też porównanie wątków posthumanistycznych wykorzystywanych przez van Herpen z analogiczną koncepcją obecną w pokazie cyborgicznym przygotowanym w 2018 roku przez dyrektora artystycznego domu mody Gucci Alessandra Michelego.

Słowa kluczowe: Iris Van Herpen, posthumanism in fashion, Gucci, Alessandros Michelle, posthumanism

Abstract: The fascination with new materials and innovative technology has placed the Dutch fashion designer Iris van Herpen on one of the leading positions among artists associated, in the theoretical discourse, with the tendency known as posthumanism. An analysis of the narratives present in the considerations of contemporary fashion critics leads to the conclusion that posthumanism is rarely defined unambiguously. Some perceive it as an idealized vision of a future free from binary classification of reality by means of dichotomous pairs: good / evil, nature / civilization, etc., while others

associate this trend with the loss of identity developed by the biological species of homo sapiens and even see it as a dystopian end to humanity. The article attempts to present the relationship between the concept of posthumanism and the design creativity of Iris van Herpen, referring in particular to the collections prepared by her in cooperation with Neri Oxman and Philip Beesley. A comparison was also made of the posthumanist themes used by van Herpen with a similar concept present in the cyborg show prepared in 2018 by Alessandro Michelli, the artistic director of the Gucci fashion house.

Keywords: Iris Van Herpen, posthumanizm w modzie, Gucci, Alessandro Michelle, posthumanizm

Jeszcze w 2000 roku mogło się wydawać, że nastanie XXI wieku nie przyniesie istotnych zmian w zakresie dominujących w nauce trendów i idei światopoglądowych, jednak stosunkowo szybko znakiem rozpoznawczym nowego stulecia stał się swoisty dekadentyzm, związany z narastającym przekonaniem o nastaniu końca cywilizacji „humanistycznej”, opartej na zdominowaniu ziemskiej planety przez gatunek ludzki. Swoistym podsumowaniem obaw i przeczuć towarzyszących nowemu definiowaniu współczesności stał się artykuł zamieszczony w BBC News w maju 2011 roku przez Howarda Falcon-Langa, w którym konstatowano zmierzch ery określonej – wciąż oficjalnie niezakończoną – mianem „antropocen”¹. Publikacja Falcon-Langa towarzyszyła obradom zorganizowanej wówczas w Londynie konferencji geologicznej, poświęconej przedyskutowaniu propozycji wprowadzenia do języka naukowego terminu „antropocen”, zaproponowanego przez Paula Crutzena, laureata Nagrody Nobla w dziedzinie chemii z 1995 roku. Crutzen uznał za nieprawidłowe traktowanie obecnych czasów jako kontynuację holocenu, rozpoczętego zmianami klimatycznymi sprzed około 13 tysięcy lat, dostrzegając w dzisiejszej rzeczywistości następstwa transformacji poświadczających nastanie kolejnej epoki geologicznej. Jego pogląd rozwinięty został następnie przez Jana Zalasiewicza z University of Leicester, prezentującego rzeczowe argumenty popierające tezę Crutzena². Zdaniem Zalasiewicza nie osiągnięto jeszcze zgodności co do określenia początku wypierającej holocen ery. Jedni sytuują go w momencie zainicjowania rewolucji przemysłowej około 1800 roku, kiedy liczba ludności Ziemi przekroczyła 1 miliard, a jednocześnie atmosferę zaczęto zanieczyszczać coraz większą ilością dwutlenku węgla wydzielanego na skutek spalania ogromnej ilości paliw organicznych. Nie brakuje jednak badaczy, którzy cezurę przesądającą o zmianie ery geologicznej sytuują dopiero w 1945 roku, kiedy zainicjowano eksplozję nuklearne, prowadzące do powstania osadów radioaktywnych, rozpoznawalnych w formie trwałego śladu w ziemskich warstwach³. Popularność zataczającego

1 | FALCON-LANG 2011.

2 | *Ibidem.*

3 | *Ibidem.*

coraz szersze kręgi terminu, rozpropagowanego m.in. za sprawą filmu z 2018 roku *Antropocen: epoka człowieka*, zrealizowanego przez Jennifer Baichwał, Nicholasa de Penciera oraz Edwarda Burtynsky'ego⁴, stała się kolejną przesłanką do ożywienia działań i dyskusji prowadzonych na rzecz konieczności ograniczenia lub wręcz zaniechania nieumiarkowanego konsumeryzmu cechującego obecną formę gatunku *homo sapiens*, którego istnienie zależne jest de facto od warunków geofizycznych zanikających stopniowo już nawet w schyłkowym okresie holocenu.

Dalszy scenariusz ludzkiej egzystencji na Ziemi przewidywany bywa dwojako: sceptycy zwiastują całkowite wyginięcie człowieka, optymiści natomiast zapowiadają nastanie czasów posthumanizmu, których cechą charakterystyczną miałyby być kolejne stadium ewolucyjne gatunku, przystosowanego do życia w postantropocenie poprzez wypracowanie wariantu jednoczącego materię biologiczną z substancjami nieorganicznymi wytwarzanymi sztucznie. Procesy zapowiadające nadejście gatunku przygotowanego do życia w warunkach charakterystycznych dla postantropocenu obserwowane są już dzisiaj. Nierzadko odczytuje się je jako zjawiska charakterystyczne dla swoistego nurtu myślowego, zwanego posthumanizmem.

Idee konstytuujące światopogląd posthumanistyczny przeniknęły niedawno do dyskursu naukowego o modzie. Posthumanizm bywa definiowany rozmaicie. Jego powiązanie z antropoceniem pojmowanym jako okres predominacji antropocentryzmu podkreśla w swoich rozważaniach Rosi Braidotti, autorka podstawowej dla poruszanych tu kwestii książki o polskim tytule *Po człowieku*⁵. Zauważa ona m.in.: *Choć nie możemy wyjaśnić, nawet w przybliżeniu, jaka historyczna przygodność, intelektualna zmienność czy zrządzenie losu sprawiły, że wkroczyliśmy w postludzka rzeczywistość, możemy stwierdzić, że idea postczłowieka cieszy się w erze znanej jako antropocen powszechną popularnością*⁶.

Jakkolwiek narracja zaproponowana w książce Braidotti jest niezwykle złożona i obejmuje próbę prześledzenia idei określanych przez nią jako humanistyczne, antyhumanistyczne lub posthumanistyczne od czasów starożytnych po współczesność, to jednak podstawowym wyznacznikiem myśli posthumanistycznej autorka ta uczyniła rezygnację z antropocentryzmu. Przewyciężenie twierdzenia zakładającego, że człowiek jest miarą wszechrzeczy, miałyby doprowadzić do otwarcia się na wszystko, co do tej pory uznawaliśmy za *nie-ludzkie*. Za pomocą *stawania-się-zwierzęciem*, *stawania-się-ziemią* lub *stawania-się-maszyną* można by się było uwolnić od normatywizującej kategorii Człowieka, która uczyniła nas

4 | SZEWCZYK 2018.

5 | BRAIDOTTI 2014.

6 | *Ibidem*, s. 344.

rzekomo ślepych na otaczającą rzeczywistość⁷. Perspektywa posthumanistyczna miałaby zagwarantować wyzbycie się binarności podziałów człowiek – zwierzę czy też człowiek – maszyna. Wiązałoby się to z zaistnieniem transgatunkowej solidarności, umożliwiającej symbiozę z różnorodnymi formami życia oraz uznanie siebie za część ekosystemu, a jednocześnie pozwoliłoby załamać dotychczasowy podział między ludźmi i układami technologicznymi⁸. W konsekwencji zmianie uległby także stosunek człowieka do śmierci. Granica między życiem i śmiercią mogłaby zostać zniwelowana za pomocą założenia, że jednostkowe istnienie jest jedynie mało znaczącym elementem w ciągłym łańcuchu przyrodniczo-kulturowym. Przewyciężeniu perspektywy śmierci miałoby służyć rozmycie się jednostki w ekoglobalnej zbiorowości poprzez rezygnację z indywidualizmu na rzecz stawania-się-niedostrzegalnym i uznania swojej nie-wyjątkowości⁹.

Ujęcie zaproponowane przez Braidotti nie jest jedynym sposobem rozumienia posthumanizmu. Określenie to jest na tyle niejednoznaczne, że wymaga niemal każdorazowego precyzowania zakresu, w jakim zostało zastosowane. Niejednokrotnie jego definiowanie nie odnosi się do określania tego zjawiska jako nurtu filozoficznego czy też postawy wobec rzeczywistości, lecz oznacza jego rozpatrywanie jako okresu odznaczającego się istnieniem inteligentnego organizmu, który byłby identyfikowany jako postczłowiek. Taka istota miałaby – zgodnie z przewidywaniami futurologów – zamieszkiwać Ziemię po epoce antropocenu. Została ona opisana m.in. w prognozach przedstawionych przez zapowiadającego nadejście ery transhumanizmu¹⁰ Raya Kurzweila¹¹. Miałby to być okres charakteryzujący się syntezą biologicznego mózgu człowieka z technologią oferowaną przez urządzenia cyfrowe¹². Zdaniem Kurzweila w ciągu najbliższych 30–40 lat technologia osiągnie taki stopień rozwoju, że w ludzkiej krwi będą krążyć miniatury nanoboty dbające o zdrowie organizmu i gwarantujące ciału długowieczność bliską nieśmiertelności¹³. Przewiduje on również, że już w roku 2045 możliwe będzie przeniesienie mózgu ludzkiego do komputera¹⁴. Transfer umysłu, zwany też emulacją mózgu, czyli proces skopiowania i przeniesienia świadomości człowieka do maszyny, bez wątplenia uznany może zostać za kres biologicznej

7 | POR. MARKIEWICZ 2015.

8 | *Ibidem*.

9 | *Ibidem*.

10 | BRAIDOTTI 2019.

11 | SZYMAŃSKI 2019.

12 | *Ibidem*, s. 61.

13 | KRAKOWIAK 2009.

14 | KURZWEIL 2018.



1. Iris van Herpen, Haute Couture Spring/Summer 2012, CHRISTOPHER MACSURAK from Chicago, USA, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, via Wikimedia Commons.



2. | Iris van Herpen, Haute Couture Spring/Summer 2012, CHRISTOPHER MACSURAK from Chicago, USA, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, via Wikimedia Commons.



3. | Iris van Herpen, Haute Couture Spring/Summer 2012, CHRISTOPHER MACSURAK from Chicago, USA, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, via Wikimedia Commons.

egzystencji gatunku *homo sapiens* i jego wejście w fazę wykraczającą poza ramy wyznaczone przez przyrodę. Jest on bowiem niemal równoznaczny z porzuceniem biologicznego habitatu i całkowitym przeniesieniem życia do środowiska sztucznego. Z geologicznego punktu widzenia byłby to moment wyznaczający ostateczny zmierzch antropocenu rozumianego jako epoka bezwzględnej dominacji gatunku przyrodniczego opatrywanego nazwą *homo sapiens*.

W tym miejscu należałoby zaznaczyć, że nie brakuje współcześnie ujęć, które dyskredytują definiowanie *homo sapiens* jako pewnej stałej tożsamości, zasadzającej się na postrzeganiu człowieka jako istoty biologicznej, odrębnej w stosunku do takich gatunków jak cyborg czy android. Niektórzy badacze uznają cyborga jedynie za pewne stadium ewolucyjne ludzkości, która miałaby się zmieniać nieustannie poprzez adaptację umysłu i ciała do nowych technologii¹⁵. Pojawiają się też głosy dowodzące, że człowiek zawsze był swego rodzaju cyborgiem, ponieważ w ciągu całego cywilizacyjnego rozwoju uzależnił się od technologii, nawet już w czasach paleolitu, gdy stosował kamienie łupane, albo też w średniowieczu, gdy nauczył się korzystać ze szkieł optycznych. Jednak w każdym z wymienionych przypadków wynalazki techniczne były człowiekowi podporządkowane i służyły mu jako narzędzia. Za jedną z podstawowych cech maszyny uznawano dotychczas jej stosowanie przez człowieka właśnie w charakterze służącego mu narzędzia, toteż za niebezpieczne można by w tym wypadku uznać stwierdzenie Stanisława Lema, konstatającego, że jeśli zaciera się różnicę pomiędzy człowiekiem i maszyną, to pojawia się problem szacunku, wolności i samostanowienia maszyn¹⁶. Dla zmarłego w 2006 roku pisarza było to jednoznaczne z wnioskiem: *Powtórzonym wszechstronnie człowiekiem ani robot, ani android być tedy nie może*¹⁷. Jak można zauważyć, w posthumanizmie tego rodzaju granice międzygatunkowe w istocie zostają zatarte, choć z drugiej strony nie rezygnuje się tam ze stosowania terminologii różnicującej rozmaite hybrydy powstałe za sprawą połączenia organizmów biologicznych z maszynami, dostrzegając swoistą „odrębność gatunkową” takich tworów, jak roboty, komputery, androidy czy wreszcie egzystujące w rzeczywistości wirtualnej hologramy.

Przytoczone tu wyjaśnienia wydają się koniecznym wprowadzeniem do analizy umożliwiającej ustalenie obecności wątków posthumanistycznych w ubiorach wykreowanych przez holenderską projektantkę mody Iris van Herpen. Rozważania na ten temat podjęła stosunkowo niedawno historyczka i teoretyczka mody Anneke Smelik¹⁸. Odwołała się przy tej okazji do sugestii zaproponowanych

15 | GUNIA 2015.

16 | GRAJEWSKA 2020, s. 15.

17 | *Ibidem*.

18 | SMELIK 2020.

przez Rosi Braidotti i Marię Hlavajovą w wydany w 2018 roku *The Posthuman Glossary*¹⁹. Smelik postawiła tezę, jakoby kolekcje przygotowywane przez van Herpen spełniały wyróżnione w publikacji wydanej przez Braidotti i Hlavajovą cechy charakteryzujące kondycję posthumanistyczną, jakimi są *wynajdywanie nowych słów lub ustanawianie nowych konceptów*” *ujawniające postawę eksperymentalną w celu wykreowania adekwatnych reprezentacji rzeczywistych warunków życia w szybko zmieniającym się świecie*²⁰. Zasugerowane przez Smelik ujęcie wydaje się nieco powierzchowne i niejasne, a zarazem prowokuje do analiz, które pozwoliłyby w sposób bardziej przekonujący rozstrzygnąć, czy w istocie pokazy ubiorów tworzonych w pracowni Iris van Herpen odczytać można jako przejaw zaangażowania ich autorki w krzewienie idei konstytuujących fenomen funkcjonujący pod nazwą posthumanizm.

Iris van Herpen jest zazwyczaj klasyfikowana jako projektantka mody związana z nurtem *high tech couture*²¹. To przyporządkowanie wynika z jej zafascynowania nowoczesnymi technologiami. Uważa się ją za pionierkę zastosowania w projektowaniu ubioru druków 3D oraz cięć laserowych. Po praktykach u Alexandra McQueena i u holenderskiej artystki Claudy Jongstry założyła w 2007 roku własne studio. Sławę zapewniła jej pokazana w 2010 roku kolekcja ubrań o nazwie *Synesthesia*, w której precyzyjnie przycinane i zszywane ręcznie kreacje ze sztucznej skóry zdobionej srebrną folią zachwycały rzeźbiarskim kształtem oraz luminescencją odbłasków migocących podczas przemieszczania się modeli. Równie ważny dla jej międzynarodowego uznania był projekt realizowany mniej więcej w tym samym czasie na zaproszenie amsterdamskiej organizacji architektonicznej ARCAM z okazji wystawy zatytułowanej *Fashion & Architecture*. We współpracy z Janem Benthemem i Melsem Crouwelem (Benthem Crouwel Architekten), których rozbudowa Stedelijk Museum nazwana została wanną, stworzyła wówczas kreację odzwierciedlającą strugi wody wylewanej na modelkę²². Podczas pracy nad tym projektem zatrudniła fotografa, który wykonał dziesiątki zdjęć wylewanej wody, a następnie wymodelowała rzeźbiarską suknię kopiującą jej układ w pleksiglasie. Zainspirowało ją to później do stworzenia całej kolekcji o nazwie *Crystallization* (z 2011 roku), w ramach której – we współpracy z osiadłym w Londynie architektem Danielem Widrigiem – przygotowała jej pionierską suknię wydrukowaną w technologii 3D przez firmę MGX/Materialise²³.

19 | BRAIDOTTI/HLAVAJOVA 2018.

20 | SMELIK 2020.

21 | BROWN 2020.

22 | SCHLITT 2018.

23 | BORELLI-PERSSON 2017.



4. Iris van Herpen, Haute Couture Spring/Summer 2012, CHRISTOPHER MACSURAK from Chicago, USA, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, via Wikimedia Commons.

Prześledzenie dotychczasowej kariery Iris van Herpen nie daje podstaw do stwierdzenia, że kreowane przez nią ubiory opracowane zostały z myślą o posthumanoidalnym funkcjonowaniu ludzkiej jaźni. Kreacje tej projektantki są nieustannie eksponowane na biologicznych ciałach modelek z gatunku *homo sapiens*, a ich forma wydaje się wręcz uwydatniać urodę kobiet i mężczyzn nawet wówczas, gdy struktura stworzonego przez nią stroju nie podkreśla talii i nie uwypukla sylwetki. To stwierdzenie wydaje się do pewnego stopnia przesadzające o nietrafności bezpośredniego odnoszenia projektów modowych Iris van Herpen do koncepcji znamionujących erę posthumanizmu w ujęciu proponowanym np. przez Raya Kurzweila, które zakłada ostateczne przeniesienie egzystencji ludzkiej do komputera. W działaniach holenderskiej projektantki dostrzega się próbę położenia nacisku na funkcjonowanie ciała ludzkiego jako ruchomego elementu w przestrzeni, a konieczność eksponowania postaci w ujęciu procesualnym – jako skupiska zagęszczonej materii przemieszczającej się w czasie – zdecydowała nawet o metodzie twórczej, którą projektantka określa mianem *moulage* (nadawanie kształtu materiałom bezpośrednio na manekinie naśladowującym ciało modeli). Jak wyraziła to w jednym z wywiadów:

Maksyma „forma podąża za funkcją” brzmi logicznie. Kiedy tworzę, kreacja nie jest ostatecznym celem, który mi przyświeca. Proces tworzenia sam w sobie jest dla mnie ważny. Dla mnie materiał i forma są elementami wiodącymi – wprowadzam je na ciało w postaci czegoś, co zawiera w sobie maksimum ruchu. Znaczna część pracy, jaką wykonuję, polega na zastosowaniu techniki moulage’u, a nie na szkicowaniu. Lubię pracować w sposób trójwymiarowy w moim procesie²⁴.

Wprawdzie dodała przy tej okazji: *Próbuję nie zawsze podążać za ciałem, lecz staram się je przekształcać*²⁵. To oświadczenie nie oznacza jednak bezpośredniej ingerencji w ciało jako takie, lecz nadawanie kształtu sylwetce poprzez ubiór, który wciąż odgrywa rolę tradycyjnej garderoby nakładanej na człowieka. W innym fragmencie wspomnianego wywiadu van Herpen wyjaśniła jeszcze bardziej jednoznacznie, że interesują ją materiały i technologie oraz taneczny ruch ciała, jej transformacje są swoistym dialogiem z człowiekiem niezmiennie pozostającym w swojej przyrodniczej, materialnej postaci:

Kiedy zaczęłam rzeczywiście interesować się modą, to tak naprawdę zrodziło się z mojej miłości do materiałów. Gdy byłam młodsza, dużo tańczyłam; myślałam, że chcę zostać tancerką. Ale moim odkryciem było pracowanie rękoma i poznawanie materiałów [...]. Brakowało mi tego w tańcu, ponieważ on jest taki niematerialny. Nie kreuje się w nim niczego poza ruchem w ciele. Sądzę, że to stanowi rdzeń mojej fascynacji modą. Jest to transformacja materiałów w coś, co eksponuje kobiece ciało; albo też je przekształca lub jest z nim w dialogu. Jest to taki osobisty sposób kreowania czegoś. To nie polega tylko na tym, że daje się komuś coś do noszenia – osoba nosząca ubiór również dodaje coś do twojej kreacji. I ta interakcja jest naprawdę interesująca [...]. Tożsamość, którą nadaje się ubiorowi. Fascynacja materiałami jest moim motorem, a potem zaraz fascynacja technologią. One obydwie działają perfekcyjnie razem²⁶.

W jednym z artykułów bazujących na wypowiedziach projektantki znalazło się wręcz wyznanie poświadczające jej przywiązanie do tradycji rzemieślniczych znanych z przeszłości oraz stwierdzenie tłumaczące jej podejście do innowacji technicznych, traktowanych jako narzędzia ułatwiające współczesnemu twórcy osiągnięcie zamierzonych efektów: *Technologia dla mnie jest po prostu narzędziem* [...].

24 | MOROZ 2014.

25 | *Ibidem*.

26 | *Ibidem*.

Wycinarka laserowa lub drukarka 3D zastępują moje ręce albo też ręce członków mojego zespołu [...] Roboty jako takie nie są dla mnie interesujące²⁷. Nawet wówczas, gdy wykorzystano roboty do wyprodukowania wymyślonych przez siebie kreacji, punktem wyjścia była dla niej tradycyjna technika koronczarska. Niejednokrotnie prace wykonywane przez nią ręcznie prezentowane bywają przez komentatorów jako efekt użycia drukarki, a z kolei prace tworzone maszynowo traktuje się jako wyrób rzemieślniczy, ponieważ nawet eksperci nie są w stanie tego odróżnić. Jej nieco lekceważący stosunek do tej kwestii wydaje się podkreślać komentarz: *Ludzie faktycznie mają pewne wyobrażenia na temat przyszłości [...] Wygląd sci-fi to idea, którą zaczerpnięto z filmów pochodzących z lat 80. XX wieku*²⁸.

Bez wątpienia to właśnie eksperymentowanie van Herpen z nowymi tworzywami oraz stosowanie przez nią zaawansowanych technologii przywiodło Smelik do postawienia – jak się wydaje nie do końca przekonującej – tezy o związkach projektantki z koncepcją posthumanizmu. Trzeba jednak wyjaśnić, że technofilska postawa van Herpen nie jest oparta na jej umiejętnościach lub inżynierskim wykształceniu, toteż wyrażana przez nią często chęć zastosowania w kolekcji innowacyjnych rozwiązań wiąże się z koniecznością współpracy ze specjalistami. To prowadzi czasem do nieporozumień dotyczących praw autorskich do danego projektu. W 2013 roku van Herpen pokazała w Paryżu kolekcję *Voltage*, której elementem był m.in.

²⁷ | HYLAND 2016.

²⁸ | *Ibidem*.



5. Iris van Herpen, Haute Couture Spring/Summer 2012, CHRISTOPHER MACSURAK from Chicago, USA, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, via Wikimedia Commons.

komplet złożony z narzutki na ramiona i krótkiej spódnicy, przedstawiany wówczas jako efekt kooperacji autorki pokazu z zatrudnioną na MIT amerykańsko-izraelską dizajnerką Neri Oxman, eksperymentującą we współpracy z wyspecjalizowaną w drukach 3D firmą Stratasys²⁹. Internetowe pismo „Re-thinking the future” prezentuje obecnie ów komplet jako dzieło o nazwie *Anthozoa* autorsko powiązane z twórczością Neri Oxman. Wprawdzie nie ukrywa się tam faktu, że wykonano je w ramach przygotowanego przez van Herpen pokazu *Voltage*, jednak udział holenderskiej projektantki mody w jego realizacji jest niemal całkowicie zmarginalizowany³⁰. Wśród przekazanych w tym artykule treści znaleźć można ciekawą informację na temat statusu własnościowego kompletu *Anthozoa*. Gdy obiekt sprzedawano do zbiorów Museum of Fine Arts w Bostonie, jego prawnym właścicielem była firma Stratasys.

Chociaż van Herpen stara się co roku dobierać sobie nowych kooperantów, zaskakując widzów swoich pokazów coraz bardziej wyszukаныmi innowacjami technologicznymi, często jej kolekcje są wynikiem rozmów z długoletnimi przyjaciółmi, wśród których szczególne miejsce zajmuje urodzony w Wielkiej Brytanii, a od wielu już lat przebywający w Kanadzie architekt Philip Beesley. Był on zapewne tą osobą, która skierowała uwagę projektantki w stronę niekonwencjonalnych wizji przyszłości. Beesley dał się po raz pierwszy poznać szerszej publiczności na Biennale Architektury w Wenecji w 2010 roku jako autor instalacji o tytule *Hylozoic Ground*, zaprezentowanej w Pawilonie Kanadyjskim. Była to konstrukcja przestrzenna wykonana z przezroczystych akrylowych sieci pokrytych interaktywnymi mechanicznymi kłączami, które – na podobieństwo materii ożywionej (hylozoicznej) reagowały na obecność zwiedzających³¹. Van Herpen nawiązała do tej instalacji w zaprezentowanej na przełomie 2012 i 2013 roku kolekcji *Hybrid Holism*, starając się – w symboliczny sposób – wyrazić zastosowanie w świecie mody materii ożywionej. Nie znała wówczas brytyjsko-kanadyjskiego architekta osobiście. Jej współpracownicą w zakresie technologicznym była wtedy austriacka architektka Julia Koerner. Jednak wenecka instalacja *Hylozoic Ground* okazała się dla niej tak ważnym punktem odniesienia, iż prezentacji tej kolekcji w internetowym portfolio projektantki towarzyszyła wypowiedź Beesleya: *Pracujemy w subtelnych materiałach, z użyciem elektryczności i chemii, splatając ze sobą interakcje, które początkowo kreują architekturę symulującą życie, ale stopniowo te interakcje zaczynają działać jak życie, jak niektóre komponenty życia*³². Niewątpliwie w takim

29 | CHALCRAFT 2013.

30 | SHRESTY 2021.

31 | ETHERINGTON 2010.

32 | HERPEN 2012.

stwierdzeniu można by się doszukiwać treści bliskich transhumanizmowi. Jednak sposób wykonania kolekcji w rzeczywistości nie był oparty na rozwiązaniach, które przywodziłyby na myśl epokę postczłowieka.

Należy zaznaczyć, że Smelik nie była pierwszą badaczką, która starała się dostrzec koneksje pomiędzy posthumanizmem a działaniami Iris van Herpen. Podobny zamiar wyrazili również organizatorzy konferencji naukowej obradującej pod hasłem „Posthuman Frontiers: Data Designers and Cognitive Machines”, zorganizowanej w Taubman College of Architecture and Urban Planning przy University of Michigan w październiku 2016 roku. Honorowymi mówcami tego naukowego sympozjum byli właśnie Beesley i van Herpen, którzy opowiedzieli uczestnikom spotkania o swojej wzajemnej współpracy³³. O ile w instalacjach Beesleya w istocie można odnaleźć wątki związane z futurologicznymi wizjami ery postczłowieka³⁴, o tyle van Herpen zazwyczaj pozostaje realistką dostosowującą swoje kreacje do potrzeb wynikających z budowy anatomicznej człowieka. Zastanawiając się ograniczeniami narzuconymi przez funkcjonalność proponowanych przez nią rozwiązań, tworzy kreacje, które są wprawdzie wynikiem eksperymentalnego potraktowania materiału, lecz powstają z poszanowaniem wymagań wynikających z charakteru ludzkiego ciała i swobodnie mogą zostać zaprezentowane przez humanoidalne modelki schyłkowej fazy antropocenu.

Oczywiście możliwe jest również takie definiowanie posthumanizmu, które nie zakłada całkowitej anihilacji istniejącej obecnie formy ludzkiego ciała, lecz opiera się na konstatacji strukturalnych przemian we współczesnym społeczeństwie, identyfikowanych jako cechy konstytutywne charakterystyczne dla ery cyborgów. Transformację taką dostrzegła już w latach 80. XX wieku Donna Haraway, opisując ją w tekście zatytułowanym *Manifest cyborgów*³⁵. Zwracała ona szczególną uwagę na fakt, że ciało ludzkie już wtedy było modelowane za pomocą technologii komunikacyjnych i biotechnologii. Towarzyszyła temu redefinicja dyskursów naukowych, odpowiedzialnych za formalizacje polegające na zamrażaniu płynnych interakcji społecznych i narzucaniu określonych znaczeń³⁶.

33 | HERPEN/BEESELEY 2016.

34 | Trzeba jednak zaznaczyć, że wenecka instalacja Beesleya powstała raczej na gruncie utopijnym, nie zaś dystopijnym. Przedstawiając koncepcję swoich hylozoicznych struktur w 2010 r., architekt powoływał się na idealistyczne spostrzeżenia Teilharda de Chardin, interpretując wzajemne powiązanie neurokinetyczne człowieka i jego otoczenia jako alternatywę wynikłą z chęci oparcia na zasadach empatii koegzystencji ludzkiej z innymi elementami habitatu, por. BEESELEY 2010, s. 177. Rozważania dotyczące posthumanizmu nie były mu wtedy obce. W wydanej także w 2010 r. pod jego redakcją książce *Kinetic Architectures* znalazł się m.in. tekst Roberta Pepperella zatytułowany *Posthumanism and the Challenge of New Ideas*, por. PEPPERELLA 2010, s. 35–40.

35 | HARAWAY 2003.

36 | *Ibidem*, s. 66.

Zdaniem Haraway, organizm ludzki został przełożony na problem genetycznego kodowania i odczytu. Człowiek zatracił swoją podmiotowość w procesach poznawczych, ustępując miejsca bionicznemu komponentom stanowiącym urządzenie do przetwarzania informacji³⁷. W jej rozważaniach nie zabrakło stwierdzeń sarkastycznie ujmujących obserwowane przez nią zmiany:

Nowoczesne państwa, międzynarodowe korporacje, potęga wojskowa, aparaty państwa dobrobytu, systemy satelitarne, procesy polityczne, fabrykacja naszych wyobrażeń, systemy kontroli pracy, medyczne konstruowanie naszych ciał, komercyjna pornografia, międzynarodowy podział pracy i religijna ewangelizacja zależą ściśle od elektroniki. Mikroelektronika stanowi techniczną podstawę tworzenia symulaków, tj. kopii bez oryginałów. [...] Nauki o komunikowaniu i biologia są tworami naturalno-technicznych przedmiotów wiedzy, w których całkowicie rozmyta została różnica pomiędzy maszyną i organizmem; umysł, ciało i narzędzie funkcjonują na podobnych zasadach. W równym stopniu wypływają stąd zarówno „wielonarodowa” materialna organizacja produkcji i reprodukcji życia codziennego, jak i symboliczna organizacja produkcji i reprodukcji kultury i wyobrażeń. Obrazy podtrzymujące granicę pomiędzy bazą i nadbudową, sferą publiczną i prywatną czy materialną i idealną, nigdy nie były tak wyblakłe³⁸.

Ten stan rozkładu dawnej struktury społecznej Haraway jednak nie tyle uznała za przejaw katastrofalnego upadku ludzkości, ile dostrzegła w nim szansę na zbudowanie nowego, cyborgicznego ładu, uwolnionego od wypracowanych w czasach humanizmu, społecznie szkodliwych dualizmów typu: ja – inny, umysł – ciało, kultura – natura, kobieta – mężczyzna, cywilizacja – prymitywizm, rzeczywistość – pozór, dobro – zło, prawda – złudzenie itp.³⁹ Jak podkreślała we wnioskach zamykających manifest:

Wyobrażenia cyborgów może pomóc wyrazić dwa zasadnicze argumenty tego eseju: po pierwsze: produkcja uniwersalistycznej, totalizującej teorii jest pomysłką uniemożliwiającą kontakt z rzeczywistością, prawdopodobnie było tak zawsze, ale z pewnością jest tak teraz; a po drugie – wzięcie odpowiedzialności za społeczne konsekwencje nauki i techniki jest jednoznaczne z odrzuceniem antynaukowej metafizyki demonizującej technologię, co oznacza podjęcie

37 | *Ibidem*, s. 67.

38 | *Ibidem*, s. 68.

39 | *Ibidem*, s. 82.

ważnego zadania rekonstrukcji granic życia codziennego przynajmniej częściowo zgodnej z innymi, w komunikacji z wszystkimi częściami nas samych. Nauka i technologia są nie tylko możliwymi środkami wielkiej ludzkiej satysfakcji i matrycą skomplikowanych dominacji. Wyobrażenia cyborgów sugeruje raczej wyjście z bagna dualizmów, za pomocą których wyjaśnialiśmy sobie nasze ciała i narzędzia. Jest to marzenie nie o wspólnym języku, ale raczej o silnej, niewiernej wielogłosowości⁴⁰.

Chociaż *Manifest cyborgów* powstał przed kilkudziesięciu laty, jest on do dzisiaj uznawany za tekst ikoniczny⁴¹, co z pewnością przesądziło o tym, że w 2018 roku dyrektor kreatywny marki Gucci, Alessandro Michele wykorzystał go jako inspirację podczas przygotowań do pokazu mody w sezonie jesiennym. Przesłaniem, które zazwyczaj intensywnie wybrzmiewa w projektach tworzonych przez Michelego, jest kreowanie świadomości, że charakter ubioru nie powinien być kształtowany snobizmem informującym otoczenie o zasobach finansowych człowieka, lecz jego główną funkcją jest przekazywanie informacji o światopoglądzie osób manifestujących wyglądem swoje przekonania społeczno-polityczne. Pracujący od 2015 roku dla marki Gucci projektant podkreśla zazwyczaj w swoich wypowiedziach, że jego dążeniem jest skonsolidowanie pewnej społeczności wokół wspólnych spraw, doprowadzenie do spotkania ludzi podzielających podobną wizję sensu istnienia gatunku homo sapiens, zatroskanych o przyszłe losy Ziemi⁴². To też pokazowi jesiennemu z 2018 roku towarzyszyły napisy wprowadzające cytaty z dzieł Foucaulta, odnoszące się do *władzy dyscyplinującej, ustanowionych tożsamości* i dualizmów typu *normalny/nienormalny*, narzucanych w celu sprawowania kontroli nad społeczeństwem⁴³. Haraway zainspirowała Michelego do stworzenia ubrań dla postulowanych przez nią w manifestie cyborgicznych hybryd, których znakiem rozpoznawczym stały się między innymi noszone przez modeli na głowach nakrycia powstałe ze skrzyżowania czapki nowojorskiego Yankee z turbaniem i chińską pagodą⁴⁴. Wykreowane w kolekcji Gucciego cyborgi cechował brak tożsamości związanej z miejscem pochodzenia. Ich biologiczne i kulturowe niedookreślenie podkreślały oczy umieszczone na rękach, rogi faunów, duplikaty głów trzymane przez modeli pod pachą oraz smocze szczeniacki odgrywające rolę

40 | *Ibidem*, s. 87.

41 | GAJEWSKA 2013.

42 | Ten cel ujawnił się intensywnie zwłaszcza w 2020 r., gdy Michele zaczął prezentować w mediach społecznościowych zapisy ze swojego pamiętnika, por. MICHELE 2020.

43 | PETRARCA 2018.

44 | *Ibidem*.

podopiecznych milusińskich. Były to symbole podkreślające możliwość emancypacji, dzięki której żyjące na Ziemi istoty same mogą zdefiniować, kim są.

W prowadzonym obecnie dyskursie o modzie zwraca się uwagę na fakt, że odniesienia do postczłowieka/cyborga wywołują dzisiaj odmienne reakcje niż przed kilkudziesięciami laty, gdy wizja powstania gatunku łączącego materię biologiczną z maszyną sytuowana była w niemożliwej do zaistnienia kategorii *science fiction*. W eseju *The Cyborg Aesthetic of Dress: Examining Reactions to the Corporeal Evolution of the Cyborg from 1960 to 2018*⁴⁵ Sarah Perkins zestawia kontrowersyjną kolekcję Michelego z kreacjami prezentowanymi przez francuskiego projektanta mody André Courregèsa w latach 60. XX wieku. Jej zdaniem, negatywne emocje wywołane pokazem Michelego wynikają z obaw przed groźbą utraty tożsamości biologicznej, która w czasach współczesnych stała się czymś całkowicie realnym. Perkins stwierdza m.in.:

W porównaniu z kolekcją Michelego, dzieła Courregèsa podkreślały i restrukturyzowały kobiece ciało za pomocą syntetycznych tkanin i „awangardowej geometrii”, funkcjonując w kreatywnej przestrzeni zewnętrznej w stosunku do ciała. Starania Courregèsa w zakresie innowacyjnej stylizacji kobiecego ciała zostały w rzeczywistości dobrze przyjęte i zwróciły uwagę takich mecenasek, jak pierwsze damy Nancy Reagan i Jacqueline Kennedy, pośród wielu innych. Tymczasem według doniesień „The New York Times” niedawno przedstawiona linia Michelego wywołała po jej zaprezentowaniu „konfuzję” i wciąż budzi wrogość, z powodu której Daily Wire nazwało ją „najgorszym pokazem mody w posthumanistycznej historii”, a także spotkała się z poruszeniem spowodowanym antagonistycznymi komentarzami w sieci, przedstawiającymi ten pokaz jako zapowiedź „ostatnich dni” człowieka i określającymi modelki epitetem „ohydne”⁴⁶.

Perkins uważa, że w przeciwieństwie do Michelego Courregès prezentował sztuczność jedynie w postaci tkanin przylegających do ciała, nawiązując do ówczesnego rozwoju technologicznego, opartego na materiałach typowych dla okresu podboju Kosmosu, opatrywanego mianem *space age*. Natomiast kolekcja Michelego obrazowała wprost modyfikację ciała biologicznego oraz transformację tożsamości w formie całkowicie możliwej do zrealizowania przy wykorzystaniu znanych obecnie technologii, jednak na tego rodzaju zmiany współczesne społeczeństwo nie jest jeszcze mentalnie przygotowane. Krytyczka ta stwierdza m.in.:

45 | PERKINS 2019.

46 | *Ibidem* (tłum. autorki).



6. Iris van Herpen, Krecja Cornucopia dla Björk, 2019 r., William Murray, CC BY 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>, via Wikimedia Commons.

Podobne przejście do modyfikacji ciała, zaobserwowane przez Xaviera Reye-
sa w filmach z gatunku horror, łączy strach towarzyszący modyfikacjom ciała,
ewidentny w reakcjach na działania Michelego, z obawami odnoszącymi się
do niszczenia ludzkiej indywidualności; korespondując z negatywną percep-
cją osiągnięć biotechnologii sugerującą wręcz „sabotowanie przyrody”. Jak się
uważa, takie pojmowanie indywidualności zakodowane jest w rozumieniu cia-
ła jako tego, co William Denevan nazwał „nieskazitelny mitem”, który opie-
ra się na dualistycznych rozróżnieniach identyfikowanych przez Haraway jako
dychotomiczny podział „kultura/natura” i „umysł/ciało”. Niepokój otaczający
wykreowaną przez Michelego estetyczną wizję cyborga oraz ujawniające się
w niej możliwości biotechnologii podsycany jest tymi zgubnymi dualistycz-
nymi podziałami, które Michele stara się poddać w wątpliwość, proponując
zrozumienie trwałego i głębokiego związku oraz kontynuacji tego, co ludzkie
i nieludzkie. Ponieważ technologia rozwija się w niespotykanym wcześniej

tempie i redefiniuje temat cyborga – z którym wszyscy możemy się identyfikować, kreatywna rekombinacja cyborga oznacza fundamentalną zmianę w zakresie struktur władzy scalających społeczeństwo⁴⁷.

Tworzący współczesne pokazy mody projektanci często starają się w nich wyrazić własne przekonania, traktując je jako wydarzenia pokrewne performansom i spektaklom teatralnym⁴⁸. Dążą nierzadko do tego, by podzielić się z widzami swoimi niepokojami i zaprezentować komentarze wynikające z obserwacji zachodzących obecnie przemian. Rzeczą naturalną wydaje się zaistnienie we współczesnym dyskursie o modzie tematu nawiązującego do rozważań filozoficznych o posthumanizmie, gdyż zarówno projektowanie ubiorów jak też ich eksponowanie podczas pokazów mody łączy się w sposób oczywisty z wykorzystaniem najnowszych materiałów oraz innowacyjnych technologii, bazujących na rozwiązaniach, które mogą budzić obawy społeczeństwa nieprzygotowanego do akceptacji wynalazków burzących dotychczasowe *status quo*. Znamienne, że niektóre zjawiska związane z wprowadzeniem sztucznej inteligencji i cyborgiczności do świata mody nie wywołują tak drastycznych reakcji jak inne. O ile sygnalizujący zagrożenie tradycyjnej tożsamości ludzkiej pokaz Michelego wywołał sprzeciw i spotkał się z negatywną oceną publiczności, o tyle bez większego oporu zaakceptowano kampanie reklamowe prowadzone z udziałem wirtualnych modelek. Cieszą się one nawet tak dużą popularnością, że dysponujące nimi firmy zarabiają na ich występach dziesiątki milionów dolarów⁴⁹. Można na tej podstawie przypuszczać, że obserwowana obecnie technofobia z czasem ustąpi miejsca pewnej obojętności, która pojawi się w wyniku stopniowego przyzwyczajenia się do nieuniknionych przewartościowań. Za kilka lat idee komunikowane podczas spektakularnych pokazów modowych van Herpen i Michelego staną się codziennością, zmuszając projektantów do kolejnych poszukiwań, które zapewnią im uwagę mediów i zainteresowanie ze strony fanów ich twórczości.

47 | *Ibidem*.

48 | Szczególnie mocno tendencja ta zaznaczyła się w pokazach mody przygotowanych przez Alexandra McQueena, w którego pracowni Iris van Herpen była niegdyś stażystką, zob. KOZINA 2017, s. 399–407.

49 | *Milionerka* 2020.

Bibliografia

- BEESLEY 2010 – Philip Beesley, *Afterword: Immanence and Empathy*, [in:] *Hylozoic Ground: Liminal Responsive Architecture*, ed. Pernilla Ohrstedt, Hailey Isaacs, Toronto 2010, s. 174–177.
- BRAIDOTTI 2014 – Rosi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa 2014.
- BRAIDOTTI/HLAVAJOVA 2018 – Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, *The Posthuman Glossary*, London 2018.
- GAJEWSKA 2013 – Grażyna Gajewska, *Światopoglądowa i stylistyczna katachreza Michela Foucaulta i Donny Haraway*, „Studia Europaea Gnesnensia”, nr 8 (2013), s. 159–177.
- GAJEWSKA 2020 – Grażyna Gajewska, *Mysleć fantastyką. Przez science fiction do posthumanizmu*, „Images”, vol. XXVIII (2020), nr 37, s. 5–19.
- GUNIA 2015 – Artur Gunia, *Dlaczego stajemy się cyborgami – problem adaptacyjności umysłu i ciała do wytworów technologii*, [w:] *Umysł i poznanie*, red. Milena Jakubiak, Marta Kaszubowska, Szczecin 2015, s. 101–111.
- HARAWAY 2003 – Donna Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalny lat osiemdziesiątych*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1(3) (2003), s. 49–87, pierwodruk w języku angielskim ukazał się w 1985 r.
- KOZINA 2017 – Irma Kozina, *Historia mody. Od krynoliny do mini*, Warszawa 2017.
- KURZWEIL 2018 – Ray Kurzweil, *Jak stworzyć umysł: sekrety ludzkich myśli ujawnione*, Białystok 2018.
- PEPPERELLA 2010 – Robert Pepperella, *Posthumanism and the Challenge of New Ideas*, [in:] *Kinetic Architectures & Geotextile Installations*, ed. Philip Beesley, Toronto 2010, s. 35–40.
- SZYMAŃSKI 2019 – Kamil Szymański, *Osobliwość Raymonda Kurzweila jako wizja dziejów*, „Hybris”, nr 46 (2019), s. 51–68.

Netografia

- BORELLI-PERSON 2017 – Laird Borrelli-Persson, *Iris van Herpen. Spring 2011 Ready-to-Wear, Vogue Runway*, <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/iris-van-herpen> [dostęp 25.11.2021].
- BRAIDOTTI 2019 – Rosi Braidotti, *Posthuman Knowledge*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=oCewnVzOg5w> [dostęp 25.11.2021].
- BROWN 2020 – Annie Brown, *Timely enchantress: The high tech couture of Iris van Herpen*, „Financial Review”, <https://www.afr.com/life-and-luxury/fashion-and-style/timely-enchantress-the-high-tech-couture-of-iris-van-herpen-20200714-p55bt1> [dostęp 25.11.2021].
- CHALCRAFT 2013 – Emilie Chalcraft, *Voltage by Iris van Herpen with Neri Oxman and Julia Koerner*, Dezeen, 22 stycznia 2013, <https://www.dezeen.com/2013/01/22/voltage-3d-printed-clothes-by-iris-van-herpen-with-neri-oxman-and-julia-koerner/> [dostęp 25.11.2021].
- ETHERINGTON 2010 – Rose Etherington, *Hylozoic Ground by Philip Beesley*, Dezeen 27 sierpnia 2010, <https://www.dezeen.com/2010/08/27/hylozoic-ground-by-philip-beesley/> [dostęp 18.12.2021].

- FALCON-LANG 2011 – Howard Falcon-Lang, *Anthropocene: Have humans created a new geological age?*, BBC News: Science, <https://www.bbc.com/news/science-environment-13335683> [dostęp 25.11.2021].
- HERPEN 2012 – Iris van Herpen, *Hybrid Holism*. <https://www.irisvanherpen.com/collections/hybrid-holism> [dostęp 18.12.2021].
- HERPEN/BEESLEY 2016 – *Iris van Herpen and Philip Beesley in dialogue at ACADIA 2016*, <http://acadia.org/news/GV9EVC> [dostęp 18.12.2021].
- HYLAND 2016 – Véronique Hyland, *The Designer Who Mixes Cutting-Edge Technology with Couture Tradition*, The Cut, 1 maja 2016, <https://www.thecut.com/2016/04/designer-who-mixes-technology-with-couture.html> [dostęp 25.11.2021].
- KOWALCZYK 2018 – Gabriel Kowalczyk, *Człowiek zwany rozumnym*, Filmweb, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Antropocen%3A+Epoka+cz%C5%82owieka-22557> [dostęp 25.11.2021].
- KRAKOWIAK 2009 – Ludwik Krakowiak, *Nanotechnologia zapewni nam nieśmiertelność?*, PCWorld, 1 października 2009, <https://www.pcworld.pl/news/Nanotechnologia-zapewni-nam-niesmiertelnosc,350704.html> [dostęp 25.11.2021].
- MARKIEWICZ 2015 – Miłosz Markiewicz, *We are in this together (Rosi Braidotti: „Po człowieku”)*, „ArtPapier”, nr 4 (268) (2015), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=218&artykul=4800> [dostęp 25.11.2021].
- MICHELE 2020 – *Gucci's Creative Director Alessandro Michele Shares His Personal Diary*. “Da Man Magazine” 28 maja 2020, <https://daman.co.id/guccis-creative-director-alessandro-michele-shares-his-personal-diary/> [dostęp 18.12.2021].
- Milionerka 2020 – Milionerka: ile zarabia Lil Miquela, słynna wirtualna modelka?, „Sukces. Rzeczpospolita”, <https://sukces.rp.pl/styl/art17716031-milionerka-ile-zarabia-lil-miquela-slynnna-wirtualna-modelka> [dostęp 25.11.2021].
- MOROZ 2014 – Sara Moroz, *Q&A: Iris van Herpen on Couture, Her Shrink-Wrapped Models, & More*, The Cut, 11 kwietnia 2014, <https://www.thecut.com/2014/03/iris-van-herpen-on-shrink-wrapped-models-more.html> [dostęp 25.11.2021].
- PERKINS 2019 – Sarah Perkins, *The Cyborg Aesthetics of Dress: Examining Reactions to the Corporeal Evolution of the Cyborg from 1960 to 2018*, The Tortoiseshell, <https://tortoise.princeton.edu/2019/05/09/the-cyborg-aesthetic-of-dress-examining-reactions-to-the-corporeal-evolution-of-the-cyborg-from-1960-to-2018/> [dostęp 25.11.2021].
- PETRARCA 2018 – Emilia Petrarca, *Meet Gucci's Post-Human, Post-Identity, Woke Cyborg*, The Cut, <https://www.thecut.com/2018/02/gucci-fall-2018-runway-recap.html> [dostęp 25.11.2021].
- SCHLITT 2018 – Alexis Schlitt, *Iris van Herpen, Crystallization Water Dress*, Prezi, <https://prezi.com/p/gnmtm8dhbjq/iris-van-herpen-crystallisation-water-dress/> [dostęp 25.11.2021].
- SHRESTY 2021 – Sharanya Shresty, *Anthozoa by Neri Oxman: Printed Dress*, Rethinking The Future, <https://www.re-thinkingthefuture.com/case-studies/a4850-anthozoa-by-neri-oxman-3d-printed-dress/> [dostęp 25.11.2021].
- SMELIK 2020 – Anneke Smelik, *Fractal Folds: The Posthuman Fashion of Iris van Herpen*, „Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture”, December 2020, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1362704X.2020.1850035> [dostęp 25.11.2021].

Izabela Rosenfeld-Kowalska

Łódź

Performatywność mody a tworzenie nowej tożsamości jednostki

Performatywność

Performatywność jest pojęciem wieloznacznym, stosowanym przez badaczy analizujących różne aspekty życia. Richard Schechner opisał ją w jednym zdaniu: *Performatywność jest wszędzie – w codziennym zachowaniu, w pracy, w mediach i internecie, w sztuce i w języku*¹. Wprawdzie termin „performatywność” kojarzy się przede wszystkim ze sztuką performens, w rzeczywistości jednak jest o wiele szerszy i pozwala na zdefiniowanie całej grupy działań, w których zacierają się kulturowo i społecznie wytyczone granice. Chociażby między tym, co realne, a sztucznie wykreowane, tym, co rozgrywa się na scenie i w życiu codziennym. Wszystko, co nas otacza i w czym uczestniczymy – życie społeczne, polityczne czy artystyczne – staje się coraz bardziej zbliżone do performensu. W ten sposób performatywność zaczyna łączyć się z performensem².

Performatyka jako nowe spojrzenie na wiele obszarów funkcjonowania człowieka narodziła się w Stanach Zjednoczonych w latach 80. XX wieku. Zaczęła intensywnie oddziaływać na nauki humanistyczne oraz społeczne. Jako metoda badawcza omawiana była podczas licznych konferencji, seminariów, powstały też ośrodki badań performatywnych. Angielskie słowo „performance” ma wiele znaczeń, co powoduje problemy z odnalezieniem terminu w pełni oddającego jego sens w innych językach, dlatego zwykle się go nie tłumaczy. Opisuje: przedstawienie, sposób gry, wykonywanie, spełnienie, a także wyniki i osiągnięcia, działanie, wydajność, np. w pracy³. Performance w kontekście sztuki oznacza zatem występowanie i prezentowanie określonych umiejętności. W socjologii pojęcie to wiąże się z przekonaniem, iż zachowaniami ludzkimi rządzą ogólnie przyjęte

1 | SCHECHNER 2006, s. 145.

2 | *Ibidem*.

3 | Oxford Wordpower. Słownik angielsko-polski, polsko-angielski. Oxford University Press 2007, s. 553.

zasady i normy, co więcej to, w jaki sposób działamy, związane jest z odgrywanymi przez nas rolami społecznymi, np. matki, żony, męża, lekarza, badacza. Kolejnym znaczeniem performensu jest ocena czyjegoś działania, stąd mówimy o wydajności pracowników czy osiągnięciach uczniów. Wszystkie te czynności łączy jedna podstawowa cecha. Wykonując je, w myślach, przywołujemy podobne sytuacje, zachowania bądź idealną wersję danej czynności. Wielu badaczy w kwestii zachowań performatywnych odnosi się do słów wypowiedzianych przez Pierwszego Grabarza z *Hamleta*: „że czyn [an act] ma trzy rozgałęzienia: robienie [to act], czynienie [to do] i wykonywanie [to perform]”⁴. „To act” w ogólnym znaczeniu odnosi się do interwencji w świat fizyczny, pewnej czynności, która może być naturalna (jak kichnięcie) lub przypadkowa (jak przewrócenie się). „To do” odnosi się do świadomie podejmowanej decyzji, „to perform” zaś do czynności wykonywanej w pełni świadomie z myślą o osobach ją oglądających⁵. Performatyka na początku swej naukowej drogi była wywrotową strategią, która miała umożliwić inne spojrzenie na zagadnienia już opracowane. Dzisiaj można mówić o niej jako o interdyscyplinarnej nauce umożliwiającej eksplorację coraz to nowych obszarów badawczych.

Kreowanie nowej tożsamości

Moda jest systemem, który wpływa na całe społeczeństwo, w bezpośredni sposób dotycząc także życia jednostek. Pragnienie „bycia na czasie” wyzwala chęć nieustannego wprowadzania zmian. Za pomocą mody można wykreować nowe „ja”, stać się kimś innym, przybrać maskę. To droga do tworzenia nowej tożsamości, którą definiujemy jako:

zespół wyobrażeń, uczuć, sądów, wspomnień i projekcji podmiotu, który odnosi on do siebie. W pojęciu tym mieszczą się takie składniki jak: samoświadomość jednostki, świadomość kontynuacji i pozostawania sobą w zmieniających się warunkach życia, świadomość uczestnictwa podmiotu w grupach społecznych, koncepcja siebie, zdolność do porównań interpersonalnych i grupowych⁶.

Należy podkreślić, że tożsamość nie jest nadana odgórnie i niezmienna. Jest dynamiczna, wciąż się zmienia i przekształca. Jest silnie uzależniona od otoczenia, kształtuje się poprzez relacje interpersonalne, w zgodzie z tym, jak nas postrzegają

4 | *And an act hath three branches – it is to act, to do, to perform*, William Shakespeare, *Hamlet*, Akt V, Scena 1 (tłum. autorki), <https://www.w3.org/People/maxf/XSLideMaker/hamlet.pdf>.

5 | CARLSON 2007.

6 | KAMIŃSKI 1996, s. 77.

inni ludzie, lub w przeciwieństwie do tego⁷. W czasach globalizacji ukierunkowana jest na związki o charakterze celowo-racjonalnym, nastawione na „ja”. Wszelkie wzory i ideały zdewaluowały się poprzez wszechobecną indywidualizację i pluralizację stylów życia. Doprowadziło to do potrzeby ciągłego redefiniowania własnej tożsamości, lawirowania między „indywidualnością” a przynależnością społeczną⁸. Tożsamość staje się czymś zaprojektowanym, wymyślonym czy wybranim. Jak pisze Zygmunt Bauman, tożsamość *kiedyś miała starczyć „na całe życie”, dziś przekształciła się w atrybut chwili. Nie można jej dłużej „zaprojektować i zbudować na zawsze”, ale trzeba co jakiś czas od nowa montować i demontować*⁹.

Tożsamość, zgodnie z teorią Judith Butler, jawi się jako akt performatywny. Możemy ją dowolnie zmieniać i przekształcać, dopasowywać do czasu oraz sytuacji. Jak pisał Zbyszko Melosik, *istnieje wielu ty – wybierz sobie na dany moment jednego z nich*¹⁰. Takie podejście otwiera drogę do eksperymentowania, dokonywania wyborów, za którymi nie stoją żadne konsekwencje, bo przecież za chwilę znów można je zmienić. Ta nieprzejrzystość tożsamości powoduje brak uporządkowania, społeczną kakofonię. Najważniejszy staje się proces zmian, a nie sama ustalona tożsamość¹¹.

W konsumpcyjnym świecie istnieje wiele stylów życia, którym przypisane są określone przedmioty. Jednak masowość rzeczy (także tych uważanych wcześniej za atrybuty wyższego statusu) powoduje, że ich posiadanie przestało być przywilejem jedynie bogatych. Indywidualność konsumenta objawia się wybieranymi przez niego markami. Tożsamość określana jest przez codzienne decyzje, które wiążą się z zachowaniem, odżywianiem czy ubieraniem¹².

Kwestia tożsamości jest nierozzerwalnie związana z problemem ciała. Anna Wieczorkiewicz pisała, że ciało to *gęsta od znaczeń materia, budząca silne reakcje emocjonalne – to siedlisko tożsamości, a prawo do jego reprezentacji ujmuje się jako esencjonalną zasadę społecznego istnienia*¹³. Tak konstruujemy swoje ciała, ich wygląd, aby pozawerbalnie dać do zrozumienia, kim jesteśmy, kim chcielibyśmy być lub jak chcielibyśmy być postrzegani. Ciało jako narzędzie wyrażania indywidualnej tożsamości może być dowolnie przekształcane i zmieniane. Ciało staje

7 | TAYLOR 2002, s. 38–47.

8 | BIEŃKO 2010, s. 181–182.

9 | BAUMAN 2007, s. 211.

10 | MELOSİK 1999, s. 73.

11 | BIEŃKO 2010, s. 183–184.

12 | *Ibidem*, s. 185–186.

13 | WIECZORKIEWICZ 2000, s. 11.

się zatem kwestią wyboru¹⁴. Na sposoby transformacji (performowania) oprócz indywidualnych decyzji mają także wpływ uwarunkowania kulturowe. W dosłownym znaczeniu ciało performerki staje się sceną. Przykładem mogą być działania Orlan – artystki, która od 1990 roku realizowała projekt pt. *The reincarnation of St Orlan* (Reinkarnacja św. Orlan). W serii performansów jej twarz była przekształcana za pomocą operacji plastycznych, np. wszczepiania podskórnych implantów. Orlan chciała upodobnić poszczególne partie swojej twarzy do wizerunków kobiet ze słynnych obrazów i rzeźb. Ciało artystki stało się rzeźbiarską materią. Pragnęła stworzyć idealne kobiece piękno widziane przez artystów płci męskiej. Po zakończeniu serii zabiegów Orlan zyskała podbródek Wenus Botticellego, nos Psyche Jeana-Léona Gérôme'a, usta Europy Francoise'a Bouchera, oczy Diany z obrazu XVI-wiecznej Szkoły Fontainebleau oraz czoło Mona Lisy Leonardo da Vinci. Performerka określała swoje działania jako *carnal art*, czyli sztukę cielesną¹⁵.

Estetyzacja życia a eksperymentowanie z tożsamościami

Współcześnie tożsamość niezwykle silnie związała się z zarządzaniem cielesnością. Problem ten łączy się z tendencją do estetyzacji życia. Wolfgang Welsch pisał:

Bez wątpienia jesteśmy współcześnie świadkami boomu estetyki, którego zakres sięga od indywidualnej stylizacji poprzez kształtowanie wyglądu miast i ekonomię po sferę teorii. Coraz więcej elementów rzeczywistości jest przekształcanych estetycznie, a sama rzeczywistość w rosnącym stopniu uchodzi za konstrukt estetyczny¹⁶.

Według Welscha wszystko, co nas otacza, zostaje poddane procesowi upiększania. Przestrzeń miejska staje się coraz bardziej schludna, zadbana, wręcz hiperestetyczna. Zewsząd jesteśmy „atakowani” pięknem, nasza wrażliwość zostaje wystawiona na próbę. *Świat staje się przy tym obszarem, w którym się przeżywa. Słowo „przeżywa” stanowi jedno z głównych haseł tego procesu nadawania piękno czy ładnego wyglądu*¹⁷. Filozof wyszczególnia dwa poziomy estetyzacji. Pierwszy, płytki, to po prostu upiększanie rzeczywistości. Otaczanie się tym, co miłe dla oka, niekiedy zaczerpnięte ze sztuki, często jednak powierzchowne (a nawet ocierające się o kicz). Należy pamiętać, że już w XIX i pierwszej połowie XX wieku

14 | BIEŃKO 2010, s. 187–188.

15 | ROSE 1993, s. 83–125.

16 | WELSCH 2005, s. 32.

17 | *Ibidem*, s. 32–33.

istniały w sztuce nurty jak Arts and Crafts czy Bauhaus, podkreślające znaczenie wartości estetycznych, dążące do „upiększania” życia. Welsch zauważa jednak, że ta współczesna estetyzacja różni się z dawnymi oczekiwaniami. Dziś prowadzi do zubożenia, specyficznej anestetyzacji¹⁸. Drugi poziom estetyzacji jest głęboki. Chodzi tu głównie o pojawienie się innowacyjnych technologii, tworzenie nowych materii od podstaw. *Zabiegi estetyczne nie tyle przekształcają gotowe materie, ile determinują już ich strukturę – dotyczą więc nie tylko powłoki, lecz i samego jądra. Można powiedzieć, że estetyka nie zalicza się już do „nadbudowy”, lecz do „bazy”¹⁹*. Możliwość manipulacji rzeczywistością za pomocą zaawansowanych technologii wpływa na naszą świadomość. Zmienia sposób, w jaki postrzegamy świat, jesteśmy nastawieni na „upiększoną” formę. Welsch swoje rozważania odnosi również do indywidualnej egzystencji. Tutaj łączą się procesy estetyzacji zarówno powierzchniowej, jak i głębokiej – która stanowi rzeczywiste podłoże zmian. Za pośrednictwem salonów piękności, klubów fitness dokonuje się „body styling”, podczas gdy kursy psychologiczne dbają o sferę psychiczną, budując poczucie wartości i motywując do osiągania sukcesów. Nowy, estetyczny styl życia przenosi się także na dobór towarzystwa, z którym warto się pokazać, oraz przedmiotów, które należy wybrać. Welsch podkreśla, że ma to rekompensować utratę standardów moralnych²⁰.

Filozof krytycznie odnosi się do pragnienia powszechnej estetyzacji, uważając, że prowadzi ona do zubożenia, a wręcz do niemożności uchwycenia rzeczywistości. Gdy nadmiernie eksploatowane piękno ulega wyczerpaniu, globalna estetyzacja doprowadza do anestetyzacji, wyzwalając potrzebę brzydoty.

Do omawianego problemu odnosił się także Mike Featherstone, który w swoim tekście *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego* odwołał się do poglądów Jeana Baudrillarda i jego koncepcji powiązania estetyzacji życia z końcem sztuki. Featherstone wymienia trzy znaczenia estetyzacji w życiu codziennym. Jako pierwsze wyszczególnia związki sztuki i życia. Odwołuje się tu do poczynań xx-wiecznej awangardy, szczególnie dadaistów i surrealistów, którzy dążyli do zatarcia granicy między sztuką a życiem. Przedmioty codziennego użytku wykorzystywane przez Marcela Duchampa w jego *ready-made* były wynoszone do rangi dzieł. Jego prace wpływały na twórczość transawangardy lat 60. Featherstone zauważa tu dwa problemy, z jednej strony jest to odarcie sztuki z jej świętości, z drugiej zaś zwrócenie uwagi, że wytworem artystycznym może być każdy przedmiot (co wykorzystał amerykański pop-art i jego europejski odpowiednik, czyli nowy realizm). Mianem

18 | *Ibidem*, s. 32–33, 119–121.

19 | *Ibidem*, s. 36.

20 | *Ibidem*, s. 38–39.

sztuki określano również happeningi, performensy, a także samo ludzkie ciało²¹. Ta tendencja do zacierania granic utrzymała się też w okresie postmodernizmu:

Badając definicje postmodernizmu, stwierdzimy, że szczególny nacisk kładzie się tu na zatarcie granic pomiędzy sztuką i codziennym życiem, na zanik różnic pomiędzy sztuką wysokoartystyczną z jednej strony i kulturą masową czy popularną z drugiej, na powszechny beład stylistyczny oraz ludyczne pomieszanie kodów²².

Jako drugie znaczenie estetyzacji podaje przekształcania ludzkiego życia w dzieło sztuki. Modyfikacji zostają poddane ciało, zachowanie, sposób ubierania, styl życia jednostki. Dąży ona do poszerzania własnych horyzontów, poszukiwania nowej estetyki i doznań. Featherstone za przykład podaje tu XIX-wieczny dandyzm. Trzecie znaczenie estetyzacji to zalew codziennego życia znakami i symbolami. Kultura konsumpcyjna została zdominowana przez obraz. Jej wytwory są ukazywane na wszechobecnych reklamach i w środkach masowego przekazu, co wpływa na pragnienia odbiorców.

Według Baudrillarda to właśnie rosnący, gęsty i nieprzerwany strumień wszechobecnych obrazów we współczesnym świecie popchnął nas ku jakościowo nowemu społeczeństwu, w którym zaciera się rozróżnienie na rzeczywistość i obraz, a życie codzienne podlega estetyzacji: to świat symulowany, czyli kultura postmodernistyczna²³.

Featherstone wysuwa w swoich teoriach koncepcję tożsamości jako „ja performatywnego”. Jednostka kładzie ogromny nacisk na to, jak wygląda, jak się zachowuje i w związku z tym jak jest odbierana. Wymaga się od niej, by rozwijała swoje umiejętności aktorskie, gdyż musi wchodzić w konkretne role, kreować sama siebie. We współczesnej kulturze mamy do czynienia z wizualizowaniem tożsamości²⁴. Człowiek staje się „wieszakiem”, na którym wiszą kostiumy ról społecznych, przyjmując określoną publiczną konwencję w formie rozpoznawalnego zbioru znaków (ubioru, fryzury, gestu itd.)²⁵.

21 | FEATHERSTONE 1997, s. 304–305.

22 | *Ibidem*, s. 302.

23 | *Ibidem*, s. 307.

24 | FEATHERSTONE 2008, s. 115–116.

25 | BIEŃKO 2010, s. 195.

Tworzenie płci kulturowej poprzez ubiór

Wspomniana wcześniej Judith Butler odnosi się do tożsamości jako *koniecznego błędu*, który popełniamy, by stać się kojarzonymi przez innych i rozpoznawać innych w kategoriach, które narzuca społeczeństwo, czyli jesteśmy tacy, jakimi stwarza nas społeczeństwo, które sami tworzymy²⁶.

W tym wypadku performatywność mody odnosi się do tworzenia nowej tożsamości poprzez ubiór. Ściśle wiąże się to z koncepcją „płci performatywnej”:

Przebieranie się stanowi powszedni sposób przywłaszczania, teatralizacji, ubierania i wytwarzania płci kulturowych; z czego wynika, że przypisanie płci kulturowej jest zawsze jakiegoś rodzaju odgrywaniem i przybliżeniem. Jeżeli tak jest naprawdę, to nie istnieje żadna oryginalna czy pierwotna płć kulturowa, którą przebieranie się miaoby jedynie imitować, ale sama płć kulturowa jest swego rodzaju imitacją, dla której nie istnieje żaden oryginał; w gruncie rzeczy stanowi ona taką imitację, która wytwarza samo pojęcie oryginału jako efektu i konsekwencji imitacji²⁷.

Butler nawiązuje tu do praktyk przebierania się *drag queens*, ale warto odnieść ten problem szerzej – nie tylko w kontekście społeczności LGBT. Według Grażyny Bokszańskiej: *Indywidualizm i współwystępujący z nim permissywizm umożliwia odzwierciedlenie w koncepcjach ubiorów tego, jak jednostka postrzega samą siebie i jak definiuje swoją tożsamość gender*²⁸.

Płć kulturowa oznacza przyjęcie narzuconych standardów w celu uzyskania akceptacji społecznej. Dlatego też w obawie przed wykluczeniem jednostka dostosowuje swoje ciało i jego wygląd do oczekiwań kulturowych. Standardy kobiecości i męskości buduje się w oparciu o trzy poziomy:

1. fizyczność odpowiadająca danej płci,
2. cechy psychologiczne,
3. role społeczne.

W zależności od nacisku na opozycję duchowość – płciowość zmianie ulegają praktyki kształtowania ubioru. W związku z tym ubiór możemy traktować jako jeden z ważniejszych wskaźników zmian kulturowych²⁹.

26 | *Ibidem*.

27 | BUTLER 2008, s. 177.

28 | BOKSZAŃSKA 2004, s. 11.

29 | *Ibidem*, s. 138.



1. Yves Saint Laurent. Pierwszy damski smoking 1966. <https://museeyslparis.com/en/biography/premier-smoking> [dostęp 10.01.2021].

Estetyzacja ciała, która od dłuższego czasu dotyczy kobiet, w ponowoczesności dotyka również mężczyzn. Płeć rozumiana jako kobiecość czy męskość wizualizuje się za pomocą ciała. Jak pisał Bauman, *kształt, w jakim ukazuje się ciało oczom innych ludzi, jest najwyższą instancją orzekającą o jakości ciała*³⁰. Wysokie standardy piękna powodują, że coraz częściej sięga się po zabiegi z dziedziny medycyny estetycznej, a nawet chirurgii plastycznej. Kult ciała i młodości wtłacza jednostkę w spiralę przewycięzania własnej natury. Walczy się z tym, co biologiczne, co sprawia, że ciało zmienia się, deformuje, starzeje. Tożsamość kobieca przez wieki konstruowana była przede wszystkim poprzez cielesność i emocje. Tożsamość mężczyzn wiązała się z dążeniem do dominacji, produktywności, efektywności i kontroli. Dy-

stans między płciami powodował nacisk na przestrzeganie granic między „kobiecością” a „męskością”, który szczególnie silnie ujawniał się w społeczeństwach nastawionych na kontrolowanie procesu internalizacji tożsamości. Każde odejście od utartego schematu narażało jednostkę na wykluczenie i traktowane było jako dewiacja, wynaturzenie, nierzadko związane z surowymi karami. Jak pisze Toussaint-Samat, już *duchowni uczestniczący w synodach postanowili zachować dychotomię seksualną, wprowadzając dychotomię ubioru: „Niechaj będzie potępiona kobieta, która zrzuci niewieści przyodziewek, by włożyć strój męski”*³¹. Pomimo kontrowersji, już od połowy XIX wieku w modzie damskiej można zauważyć próby adaptacji elementów męskiej garderoby. Nowe trendy lansowały kobiety zamożne i ekscentryczne, intelektualistki, emancypantki, reprezentantki bohemy artystycznej. Do ich rozprzestrzenienia przyczyniły się przemiany społeczne, zmiana struktury zatrudnienia – szczególnie po I wojnie światowej, industrializacja, prawa kobiet i w końcu rewolucja seksualna. W latach 60. XX wieku Yves Saint Laurent wy-

30 | BAUMAN 1997, s. 62.

31 | TOUSSAINT-SAMAT 1998, s. 350.

xix wieku (bez większego powodzenia) próbowała wprowadzić do damskiej mody Amelia Bloomer, w latach 70. xx wieku stały się podstawą kobiecego ubioru. W drugiej dekadzie xx wieku kobiety pożegnały się z jeszcze jednym przypisywanym im atrybutem. Długie, upięte w niewygodne fryzury włosy zostały zastąpione krótką, naturalną fryzurą o znaczącej nazwie *La Garçonne*. Należy jednak podkreślić, iż wyraźne zmniejszenie nacisku na wzorce tożsamości odpowiednie dla płci jest znamienne dopiero dla ponowoczesności. Proces ten przebiega w odmienny sposób na różnych płaszczyznach³². W najbardziej widoczny sposób ujawnia się w praktykach zewnętrznych. Ciało zadbane kojarzone jest z powodzeniem, panowaniem nad sobą i siłą. Osoba, która nie potrafi poradzić sobie sama ze sobą, odbierana jest jako mniej ambitna, leniwa, a wręcz słaba. Współcześnie proces maskowania tożsamości możemy zaobserwować na pokazach i w magazynach mody. Zwrócił na to uwagę m.in. Melosik:

[...] coraz częściej pojawiają się grupowe zdjęcia półnagich dziewcząt i chłopców, na których sylwety obu płci nie różnią się w żaden znaczący sposób. Dziewczęta mają krótkie włosy i wąskie biodra, chłopcy są pozbawieni muskulatury i owłosienia na klatce piersiowej, ich fryzury są niekiedy dłuższe niż dziewcząt. [...] Cała grupa ubrana jest w dżinsowe spodnie. [...] Nie występuje też żaden przejaw inwersji płci. [...] Występuje tu natomiast zmieszanie cech i wyróżników, które tradycyjnie definiowały role i ciało³³.

Przykładem opisywanego zjawiska jest przypadek popularnego w latach 2008–2010 modela Andreja Pejicia (ilustr. 2), który szturmem zdobył światowe wybiegi i intratne kontrakty reklamowe najsłynniejszych marek. Pejić do złudzenia przypominał kobietę, przez co zatrudniano go do reklam sukien ślubnych czy kobiecej bielizny, pomimo braków anatomicznych (ilustr. 3). W 2014 roku przeszedł operację korekty płci i dziś funkcjonuje jako Andreja Pejić. Mówiąc o relacji między modą



2. Andrej Pejic na okładce „New York Magazine” 2011, z dn. 22 sierpnia, <https://nymag.com/magazine/toc/2011-08-22.html> [dostęp 10.01.2021].

32 | BOKSZAŃSKA 2004, s. 144–149.

33 | *Ibidem*, s. 230.



3. | Andrej Pejic. Kolekcja ślubna Rosa Clara, Barcelona 2012.
<http://www.fansshare.com/gallery/photos/13456424/androjen-model-andrej-pejic-fatih-dizisinde/?displaying> [dostęp 10.01.2021].

damską i męską, należy zauważyć, że częściej mamy do czynienia z przenikaniem męskiej odzieży do kobiecej garderoby niż na odwrót. Wystarczy wspomnieć koszule o męskim kroju, tencz, marynarkę, garniturowe kamizelki, spodnie „boy-friend”, buty oxfordy i wiele innych, które znalazły stałe miejsce w damskich szafach. W latach 80. XX wieku kontrowersyjny francuski projektant Jean-Paul Gaultier wykreował styl unisex polegający na unifikacji ubioru, którego elementy nie mogły być już identyfikowane z konkretną płcią. W kolekcji z 1985 roku pojawiły się spodnice dla mężczyzn, do których projektant wracał w kolejnych latach (ilustr. 4). Swoich modeli nie obawiał się także ubrać w gorsety. W opozycji do tych praktyk stoi twórczość Giorgia Armaniego projektującego męskie stroje tak, by nie kojarzyły się z modą damską³⁴.

Tożsamość płciowa ulega osłabieniu również przez podważenie zasady heteroseksualności. Środowiska LGBT domagają się przyznania należnych im praw, co powoduje, że heteroseksualność przestała być normą kulturową, wyróżnikiem płci, a staje się domeną indywidualną. Jean Baudrillard pisał:

W końcu nie będzie już w ogóle męskości i kobiecości, a zamiast nich powstanie nieskończona liczba samowystarczalnych płci jednostkowych, z których każda będzie funkcjonować jak odrębne przedsiębiorstwo. Wraz ze schyłkiem epoki

34 | BOKSZAŃSKA 2004, s. 144–149.



4. | Jean Paul Gaultier. Kolekcja wiosenna 1994. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1994-ready-to-wear/jean-paul-gaultier/slideshow/collection#7> [dostęp 10.01.2021].

uwodzenia i różnicy nastąpi łagodne przesunięcie ku odmiennemu systemowi wartości. Zadziwiający paradoks: seksualność ma szansę stać się znowu problemem drugorzędym, jakim była w większości dawnych społeczeństw, gdzie wielkie systemy symboliczne, jak rodziny, hierarchia, asceza, honor, śmierć, były nieporównywalnie od niej ważniejsze³⁵.

Praktyki związane z ubiorem można rozpatrywać w kontekście opisywanej przez Judith Butler opozycji między płcią biologiczną a kulturową oraz problemu tożsamości, którą chcemy przedstawić światu. To, co naturalne, przeciwstawiane jest temu, co nabyte, wypracowane i stworzone. Performatywność płci stwarza performatywność mody, poprzez którą odbywa się kreowanie nowego „ja”. Pownoczesna moda daje świetną okazję do bycia zuchwałym, perwersyjnym czy szokującym. Pozwala na przebicie się do szerszego grona odbiorców, gdyż w masie informacji tylko to, co wzbudza emocje, zostaje zauważone. Na tej zasadzie działają niektórzy projektanci mody. Jednakże sytuacja przekraczania granic płci dotyczy także jednostki. To ona kształtuje swoje ciało, które następnie postrzegane jest w kontekście społecznym. Ciało z natury prywatne, zyskuje wymiar publiczny i staje się swoistą „reklamą” poprzez którą komunikujemy się z otoczeniem. Judith Williamson pisała:

Mam pełną świadomość, że ludzie będą przez cały dzień różnie mnie postrzegać, zależnie od tego, co mam na sobie; będę konkretnym typem kobiety z jedną konkretną tożsamością, która wyklucza inne. Czarna skórzana spódnica wyklucza dziewczęcą niewinność, ogrodniczki wykluczają wyrafinowanie, podobnie jest z elegancką garsonką i radykalnym feminizmem³⁶.

Można zatem powiedzieć, że proces projektowania siebie i kreacji własnego otoczenia wspomagany dziś szczególnie przez social media, składa się z 24-godzinnych indywidualnych i zbiorowych performansów.

Bibliografia

- BAUDRILLARD 1998 – Jean Baudrillard, *Ameryka*, tłum. Renata Lis, Warszawa 1998.
BAUMAN 1997 – Zygmunt Bauman, *Pownoczesne losy życia i śmierci*, „Odra”, nr 4 (1997).
BAUMAN 2007 – Zygmunt Bauman, *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*, Kraków 2007.

35 | BAUDRILLARD 1998, s. 63–65.

36 | SZLENDAK/PIETROWICZ 2007, s. 14–15.

- BIENKO 2010 – Mariola Bieńko, *Sposoby posługiwania się tożsamością seksualną w kulturze popularnej*, [w:] *Kultura popularna konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. Agnieszka Gromkowska-Melosik, Zbyszko Melosik, Kraków 2010, s. 181–204.
- BOKSZAŃSKA 2004 – Grażyna Bokszańska, *Ubiór w teatrze życia społecznego*, Łódź 2004.
- BUTLER 2008 – Judith Butler, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, tłum. Ewa Majewska, [w:] *Antropologia ciała, zagadnienia i wybór*, red. Małgorzata Szpakowska, tłum. zbiorowe, Warszawa 2008, s. 175–181.
- FEATHERSTONE 1997 – Mike Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, tłum. Przemysław Czaplinski, Jacek Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, tłum. zbiorowe, Kraków 1997, s. 299–332.
- FEATHERSTONE 2008 – Mike Featherstone, *Ciało w kulturze konsumpcji*, tłum. Iwona Kurz, [w:] *Antropologia ciała, zagadnienia i wybór*, red. Małgorzata Szpakowska, tłum. zbiorowe, Warszawa 2008, s. 109–117.
- FISCHER-LICHTE 2008 – Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2008, s. 11–12.
- KAMIŃSKI 1996 – Waldemar Kamiński, *Człowiek dorosły w sytuacjach zagrożenia tożsamości*, [w:] *Wprowadzenie do andragogiki*, red. Tadeusz Wujek, Warszawa 1996, s. 76–106.
- MELOSIK 1996 – Zbyszko Melosik, *Tożsamość, ciało i władza*, Toruń 1996.
- MELOSIK 1999 – Zbyszko Melosik, *Ciało i zdrowie w tekstach kultury popularnej*, [w:] *Ciało i zdrowie w społeczeństwie konsumpcji*, red. Zbyszko Melosik, Toruń 1999.
- ROSE 1993 – Barbara Rose, *Is it art? Orlan and the transgressive act*, „Art in America”, vol. 81 (1993), nr 2, s. 83–125.
- SCHECHNER 2006 – Richard Schechner, *Performatyka*, Wstęp, tłum. Tomasz Kubikowski, Wrocław 2006.
- SZLENDAK/PIETROWICZ 2007 – Tomasz Szlendak, Krzysztof Pietrowicz, *Moda, wolność i kultura konsumpcji*, [w:] *Rozkoszna zaraza. O rządach mody i kulturze konsumpcji*, red. Tomasz Szlendak, Krzysztof Pietrowicz, Wrocław 2007, s. 7–26.
- TAYLOR 2002 – Charles Taylor, *Etyka autentyczności*, tłum. Andrzej Pawelec, Kraków 2002.
- TOUSSAINT-SAMAT 1998 – Maguelonne Toussaint-Samat, *Historia stroju*, tłum. Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 1998.
- WELSCH 2005 – Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. Katarzyna Gucałska, Kraków 2005.
- WIECZORKIEWICZ 2000 – Anna Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał*, Gdańsk 2000.

Netografia

- CARLSON 2007 – Marvin Carlson, *Performatyka wczoraj i dziś*, tłum. E. Kubikowska, „Dialog” 2007, nr 7–8, <http://docplayer.pl/15434568-Marvin-carson-performatyka-wczoraj-i-dzis-przel-ewa-kubikowska-dialog-2007-nr-7-8-s-120-128.html> [dostęp 6.06.2021].

Monika Nowakowska

Tkanina – cenne dziedzictwo, przedmiot współczesnych badań

Stowarzyszenie Historyków Sztuki to jedna z prężniej funkcjonujących organizacji non-profit, która oprócz integracji polskiego środowiska naukowo-badawczego, obejmującego zarówno czynnych zawodowo historyków sztuki, pasjonatów, jak i tzw. wolnych strzelców, jest też platformą wymiany myśli i doświadczeń na arenie międzynarodowej, a okazjami ku temu są sesje naukowe organizowane w różnych polskich ośrodkach. Jedną z ostatnich nosiła tytuł „Tkanina – cenne dziedzictwo, przedmiot współczesnych badań” i odbyła się 11 października 2019 roku w siedzibie Oddziału Warszawskiego SHS, we współpracy z Oddziałem Łódzkim. Komitet organizacyjny stanowiły badaczki reprezentujące różne środowiska, od lat ze sobą współpracujące: Ewa Orlińska-Mianowska, Monika Janisz, dr Ewa Andrzejewska, Magdalena Ozga, Małgorzata Wróblewska Markiewicz i dr Karolina Stanilewicz. Pokłosiem tej sesji, co jest również dobrą praktyką Stowarzyszenia, jest wydana wiosną 2021 roku książkowa publikacja z tekstami większości wygłoszonych wówczas referatów. Warto się nad nimi pochylić, aby uświadomić sobie, jak cennym dziedzictwem przeszłości są zachowane dawne tkaniny: dekoracyjne, użytkowe, odzieżowe; zaś współczesne badania nad nimi będą bezcennym materiałem źródłowym dla przyszłych pokoleń. Jak zaznaczyła we wstępie prof. Anna Sieradzka (Uniwersytet Warszawski) – wysoka wartość naukowa i poznawcza wystąpień oraz dyskurs im towarzyszący to znaczący wkład do polskich badań nad dawnymi tekstyliami. A ponieważ słowo jest ulotne, a pamięć zawodna, dopiero ich spisanie i opublikowanie pozwoli na szerszy oddźwięk sesji.



Seria: „Tkanina w Polsce”, t. I,
wyd. Stowarzyszenie Historyków
Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego
w Łodzi, Warszawa–Łódź 2020

Wydawnictwo rozpoczyna tekst Ewy Andrzejewskiej (Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej) oraz Małgorzaty Wróblewskiej Markiewicz (SHS Oddział Łódzki, wieloletni pracownik i kustosz Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi) poświęcony początkom badań nad dawnymi tekstyliami na ziemiach polskich – od najstarszych spisów inwentarzowych kościelnych i świeckich, dokumentujących stan posiadania i czasami pochodzenie mienia ruchomego, do którego zaliczano tkaniny. Spisy takie miały charakter amatorski, podobnie jak wzmianki o tekstyliach towarzyszące opisom staropolskich obyczajów, np. pióra Jędrzeja Kitowicza. Dopiero wiek XIX i romantyczna fascynacja zabytkami przeszłości (mająca także kontekst patriotyczny) przyniosły bardziej fachowe opracowania tkanin, postrzeganych głównie w kategorii użytkowej, czasami powstające na potrzeby artystyczne, jak album z 1860 roku *Ubiory w Polsce* Jana Matejki.

Zainteresowanie „starożytnościami krajowymi” przełożyło się na zbiorowe wystawy sztuki, na których prezentowano także tkaniny, traktowane jako pamiątki narodowe – wiemy o nich z zachowanych katalogów tychże ekspozycji oraz z recenzji zamieszczanych w ówczesnej prasie, np. popularnym „Tygodniku Ilustrowanym”, wydawanym w latach 1859–1939. Autorki wymieniają najważniejsze pozycje, często kamienie milowe, w badaniach nad historią i warsztatem tekstyliów, opracowane m.in. przez Józefa Łepkowskiego, ks. Longina Żarnowieckiego, Emmanuela Swieykowskiego, ks. Tadeusza Kruszyńskiego, Tadeusza Mańkowskiego czy Juliana Pagaczewskiego – badaczy-pasjonatów, dzięki którym mamy dziś pojęcie o imponujących przedwojennych zbiorach polskich haftów kościelnych, tapiserii, pasów kontuszowych, działalności manufaktur tekstylnych na ziemiach polskich, w tym na Kresach Rzeczypospolitej.

Cezurą dla tych pionierskich opracowań był rok 1939, kontynuowano je po 1945 roku, prowadzone są też współcześnie – o czym traktuje tekst dr Karoliny Stanilewicz (redaktorka naukowa serii, absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, obecnie pracownik dydaktyczny łódzkiej ASP). Zwłaszcza ostatnie dwie dekady były czasem wielu znaczących wydarzeń, takich jak sesje, wystawy i publikacje poświęcone rzemiosłu artystycznemu, w tym zabytkowym tkaninom, traktowanym równorzędnie z malarstwem, rzeźbą czy grafiką – co dawniej było rzadkością. Autorka podkreśla zaangażowanie instytucji kościelnych w ochronę i promocję tekstyliów będących świadectwem minionych czasów, czego dobrym przykładem była wystawa *Barok Księstwa Łowickiego* (2018) – jej autorstwa, przygotowana na bazie zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Łowiczu, nowej kościelnej instytucji, założonej w 2009 roku.

Budujące jest, że tego typu inicjatyw w ostatnich latach w Polsce przybywa, co świadczy o rosnącym poziomie naszej świadomości wartości zabytkowych tkanin, traktowanych nie tylko jako interesujący artefakt, ale i wkład w dziedzictwo

kulturowe Polski i Europy. Zastanawiający jest natomiast fakt feminizacji badań nad tkaninami – o ile przed wojną domena ta należała do panów, o tyle dziś przejęły ją prawie zupełnie kobiety, czego potwierdzeniem jest lista autorek omawianej publikacji. Zapewne choć raz zadały sobie one pytanie, czy warto zajmować się badaniem zabytkowych tkanin – jak Agnieszka Bender (Uniwersytet Kardynała Karola Wyszyńskiego), autorka kolejnego tekstu, nawiązująca do I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Rzemiosło artystyczne na przestrzeni wieków”, jaka odbyła się w 2014 roku w Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Aż do lat 90. XX wieku głównym problemem badaczy rzemiosła artystycznego, poza niedostateczną literaturą przedmiotu, trudnym dostępem do źródeł zagranicznych, słabą jakością ilustracji czy brakiem sygnatur, było pokutujące krzywdzące przekonanie o mniejszej wartości artystycznej obiektów z tego obszaru badań. Zwłaszcza tkaniny deprecjonowano w hierarchii historii sztuki, tymczasem to one stanowią o atrakcyjności wielu polskich muzeów, a oryginalnością i jakością warsztatu budzą podziw publiczności i zainteresowanie zagranicznych badaczy, o czym przekonała się wspomniana autorka, wygłaszając referat poświęcony polskim pasom kontuszowym podczas sezonu polskiego we Francji w 2004 roku. Może zatem warto przenieść punkt ciężkości z badań nad polskim malarstwem czy grafiką na tkaniny? W ten kontekst doskonale wpisują się teksty podsumowujące wystąpienia Magdaleny Ozgi (Zamek Królewski na Wawelu) o historii wawelskich zbiorów tkanin; Ewy Orlińskiej-Mianowskiej i Moniki Janisz (Muzeum Narodowe w Warszawie) o wieloaspektowości opracowywania muzealnego zbioru tkanin; Izabelli Dybały (Katolicki Uniwersytet Lubelski) *O nieznanym szatach liturgicznych z Lubelszczyzny z przełomu gotyku i renesansu* czy jakże pouczający, zwłaszcza w kontekście niedofinansowanego polskiego podwórka, tekst Agnieszki Woś-Jucker *Dokumentacja tkanin w Abegg-Stiftung na przykładzie wybranych projektów badawczych* – przybliżający czytelnikowi powstanie i sposób funkcjonowania szwajcarskiej fundacji, od ponad pół wieku zajmującej się gromadzeniem, konserwowaniem i naukowym opracowywaniem tekstyliów powstałych do 1800 roku na terenach Europy i Azji, finansowanym z prywatnego mecenatu. Interesującym, również dla laików, głosem w dyskusji jest tekst Katarzyny Lech (Politechnika Warszawska) o rodzajach i sposobach zastosowania barwników w dawnych tkaninach, także przemysłowych, co z dzisiejszej perspektywy jest istotnym źródłem ich identyfikacji. Ciekawym dopełnieniem tego opracowania byłoby wystąpienie i tekst o zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, posiadającego imponujące zbiory tkanin zabytkowych i unikatowych, odzieżowych, ludowych, przemysłowych i być może okazją będzie kolejna sesja dedykowana badaniom nad dawnymi tkaninami. – *Aktualnie ta sama grupa inicjatywna pracuje nad następnym projektem spotkania, poświęconego tym razem*

osobie Tadeusza Mańkowskiego. Ten wybitny badacz wywodzący się ze środowiska lwowskiego, po wojnie związany z Zamkiem Królewskim na Wawelu, ma ogromny wkład w badanie tkanin w Polsce – zapowiada Karolina Stanilewicz. Czekamy zatem na kolejne sesje i kolejne wydawnictwa SHS.

Na koniec warto wspomnieć, że licząca 208 stron publikacja ma skromną, ale elegancką szatę graficzną, okładkę zaprojektowała Monika Jakubek-Raczkowska, korekty podjął się Artur Badach. Każdy artykuł zamyka angielskie streszczenie, co podnosi wartość publikacji, druk dofinansowała Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich.

Sprzedaż wysyłkową prowadzi Stowarzyszenie Historyków Sztuki:
<https://www.shs.pl/sklep/index.php>

PRO MEMORIA

Adam Klimczak

Muzeum Miasta Łodzi

Janusz Paweł Tryzno (1948–2021) Odejście prowizoryczne. Wspomnienie o człowieku na papierowym zamku

Paweł. Zapamiętam go z oryginalnym nakryciem głowy, wykonywanym specjalnie dla niego przez łódzką artystkę – Lidię Cankową. Ten obraz dopełniały charakterystyczne sandały, które nosił bez względu na porę roku, i nieodłączny w swoim czasie papieros.

Janusz Paweł Tryzno. Dla sięgających po informacje o nim do Wikipedii – grafik, malarz, rysownik, fotograf, typograf, drukarz, kolekcjoner i animator kultury. Młodszy brat artysty plastyka Andrzeja Tryzno, absolwenta tak jak i on Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (dyplom z grafiki i fotografii w 1974). Dla nas wspomniały, otwarty na innych człowiek, przyjaciel i szalenie kreatywny twórca.

Śmierć znajomych w czasach pandemii powoli oswaja nas z kolejną nieobecnością wielu ważnych dla kultury osób. Odchodzą ludzie, którzy samym swoim istnieniem w sztuce i dla sztuki budowali latami swoją nieśmiertelność. W przypadku Pawła całe jego twórcze życie było takim wariackim zmaganiem się z przeciwnościami losu i szukaniem miejsc dla artystycznej książki. Ostateczna siedziba dla wymarzonego od dziesięcioleci celu – willa Henryka Grohmana – była i jest z nim i jego żoną Jadwigą utożsamiana od tak dawna, że ich wcześniejsze drogi do tego miejsca są większości ludzi nieznane. Jednak każde poprzedzające „miejscówki”, w jakimś stopniu przyczyniały się do ostatecznego wizerunku Muzeum Książki Artystycznej (MKA) i finalnego obrazu cudownych gospodarzy klimatycznego zabytku. To połączenie wielkiego ciepła i życzliwości Pawła, elegancji, estetyki, profesjonalizmu i głębokiej wiedzy o druku i drukarstwie ze squotowym charakterem przestrzeni poprzedzała obecność Correspondance des Arts (CdA) w innym kultowym, nieistniejącym już miejscu – Muzeum Artystów, przy ulicy Tylnej 14. W budynku należącym na przełomie XIX i XX wieku do Traugotta Grohmana wydawnictwo CdA miało swoje lokum przez dwa lata. Międzynarodowa fundacja

Konstrukcja w Procesie, która założyła Muzeum Artystów w 1991 roku, użyczyła CdA jedną czwartą swojego budynku na ich pierwszą drukarnię typograficzną. Ma to związek z początkami przemian ustrojowych w Polsce, które umożliwiły swobodną działalność poligraficzną i wydawniczą. Zaczęli pojawiać się też tacy wydawcy, którzy koncentrowali się na książce artystycznej. Założenie przez Pawła w 1980 roku wraz z przyjaciółmi Zdzisławem Jaskułą, Andrzejem Graczykowskim i Zbigniewem Janeczkiem grupy artystycznej Correspondance des Arts i zakładu produkcji książek artystycznych, a w 1990 roku założenie fundacji Correspondance des Arts, umożliwiło powołanie do życia w 1993 roku Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi.

Właściwie na Tylnej 14 miałem po raz pierwszy kontakt z Jadwigą i Pawłem oraz ich znajomymi i współpracownikami pracującymi w zorganizowanej w budynku Muzeum Artystów drukarni. Dużo czasu spędzaliśmy razem, biorąc czynny udział w procesie produkcyjnym pod okiem naszego mentora, co potęgowało atmosferę wspólnoty i efektywnej dzięki temu pracy na rzecz sztuki. Codziennosc zdeterminowanej walki o istnienie Muzeum, wystawy, imprezy w ogrodzie oraz międzynarodowe wydarzenia w pomieszczeniach sąsiadujących z sobą dawnych rezydencji członków rodziny Grohmanów – z jednej strony podkreślały prowizoryczność tej wspólnoty, a z drugiej jej unikatowy na skalę światową charakter i ponadczasową trwałość. Nigdzie indziej nie istnieje podobne miejsce prowadzone przez artystów, realizujące tak ambitne przedsięwzięcia artystyczne, nie ma też takiego drugiego Muzeum Książki Artystycznej – zabytkowej przestrzeni o niesamowitych zbiorach i otwartej na działania innych twórców (ilustr. 1–2).

Jak wspomina Jadwiga Tryzno:

Pojęcie muzeum – rozumienie jego sensu, ewoluowało w rzeczywistości lat 90. Tradycyjnie widziane muzeum powinno zbierać zabytkowe obiekty sztuki, techniki, pamiątki historii itp. Byliśmy więc zszokowani, gdy założyciele Muzeum Artystów na pytanie co będą zbierać – odpowiadali: „nic poza dokumentacją wydarzeń artystycznych organizowanych w muzeum i poza nim przez Fundację Konstrukcja w Procesie”. Takie otwarte podejście do muzealnych zbiorów spodobało nam się – pozwalało tworzyć przyszłe eksponaty z kolejnych książek wydawnictwa CdA, zbierać urządzenia i materiały do ich realizacji, organizować konkursy dla artystów robiących książki, następnie tworzyć na ich podstawie kolekcje.

Jednak bardzo szybko okazało się, że powierzchnia około 100 mkw. nie wystarcza CdA na ulokowanie sprzętu, który w tym czasie za bezcen mogli zbierać, ponieważ był wyrzucany na złom. Dlatego Fundacja zaczęła się rozglądać po okolicy i szybko



1. | Paweł Tryzno podczas spotkania „Obrazy Niepodległej – Historia pewnej czcionki”, zorganizowanego przy współpracy z Muzeum Książki Artystycznej w Muzeum Miasta Łodzi, 27.10.2018.



2. | Jadwiga Tryzno, Paweł Tryzno, Jerzy Jarniewicz i Leszek Huniewicz przed tablicą przy wejściu do Muzeum Artystów.



3. Paweł Tryzno i Ryszard Waśko w drukarni Fundacji Correspondance des Arts. Muzeum Artystów, 1992 Łódź.

znaleźli idealny budynek w postaci willi Henryka Grohmana nie tylko na ich maszyny, ale też na ekspozycję książek artystycznych i innych związanych z nimi dzieł sztuki. Wiosną 1993 podpisana została umowa użyczenia willi (trzy lata wcześniej opuszczonej przez zakładowe przedszkole UNIONTEXU) na działalność Muzeum Książki Artystycznej przy ulicy Tymienieckiego 24. Nazwa Muzeum Książki Artystycznej pojawiła się w momencie odkrycia tego zabytkowego wnętrza i olśnienia, że może ono być doskonałą przestrzenią dla wystaw sztuki książki, a także jej promocji poprzez korespondencję z innymi dyscyplinami artystycznymi.

W czasie lat spędzonych na terenach byłego UNIONTEXU, podczas wspólnych działań na Tylnej, a później pewnej ich kontynuacji na Tymienieckiego można było dzięki wiedzy i praktycznym umiejętnościom Pawła poznawać tajniki druku typograficznego, własnoręcznie składać matryce oraz drukować na różnych maszynach drukarskich. Poznawało się dzięki tym warsztatowym doświadczeniom cudowny świat drukarstwa i produkcji unikatowych wydawnictw. W czasach nieustannego braku środków własnych na druki promocyjne to dzięki Tryznom miało się możliwość tworzenia wielkoformatowych plakatów, afiszy oraz ręcznie składanych zaproszeń na bazie drewnianych lub metalowych czcionek, pochodzących z nieistniejących już łódzkich drukarni. Przy współpracy z Muzeum Artystów i dzięki niesamowitej inwencji Pawła powstawały takie wyjątkowe pod względem



4. Emmett Williams przy pracy nad swoją książką.

edytorskim książki cda, jak: *After Emmett* (1992), *Zbigniew Brzeziński – Bibliografia i Rysunki* (1993) czy wiele, wiele innych (ilustr. 3–4).

Wszystkie przejawy naszej działalności na rzecz lokalnego środowiska, wspólnych wydarzeń i wsparcia dla organizacji i instytucji kultury w naszym mieście zawsze były oparte o współpracę wynikającą z umiejętności artystycznych, ducha wspólnotowości i inwencji w znajdowaniu różnorodnych środków wyrazu. W ten sposób korzystały Muzeum Artystów, Galeria Wschodnia, Muzeum Miasta Łodzi i łódzcy artyści – znajdujący profesjonalne i merytoryczne wsparcie w swoich poczynaniach na przestrzeni kilkadziesiąt lat. Paweł i Jadwiga wielokrotnie z bezgranicznym

oddaniem i ufnością powierzali nam swoje mienie i przestrzeń 24 godziny na dobę, co zawsze budziło zdumienie u naszych zagranicznych gości. Takie oddanie sztuce i wsparcie dla niekiedy szalonych pomysłów twórców było nie do pomyślenia za granicą. We wspomnieniach Jadwiga Tryzno tak odnosi się do tego fenomenu:

Pierwszy raz usłyszeliśmy, że jesteśmy squatem, gdy tłumaczka tak przełożyła na język angielski moją wypowiedź dla amerykańskiego pisma, że zajmujemy willę HG nie mając do niej tytułu prawnego. Tłumaczenie było poprawne, dziennikarka omal nie spadła z krzesła, bo widziała wcześniej nasze zbiory muzealne, my zaś uzyskaliśmy fachowe określenie swojego położenia w powszechnie znanym języku obcym. Szukając potem znaczenia słowa *squat* znaleźliśmy, że jest to „przysiad – pozycja kuczna, spoczynkowa, w której ciężar ciała spoczywa na stopach”. Uznaliśmy wtedy, że „przysiad” dobrze ilustruje nasze muzealne wysiłki nie tylko pod względem prawa do siedziby. Po wielu latach, gdy wygłaszałam przemówienie w Bibliotece Publicznej w N.Y. w związku z przyznaniem MKA Instytucjonalnej Nagrody 2015 przez Amerykańskie Towarzystwo Historyków Drukarstwa, stwierdziłam, że tym, co najbardziej nas wyróżnia z wielu innych muzeów drukarstwa na świecie, jest jego charakter.



5. Na zdjęciu: Emmett Williams podpisuje w Muzeum Artystów książkę „After Emmett” zrealizowaną przez wydawnictwo Correspondance des Arts w 1992 r. Obok Janusz Paweł Tryzno i Zbigniew Brzeziński rozmawiają o „korespondencji sztuk”, jaką uzyskano w tej książce.



6. Widok unikatowego reprintu literacko-artystycznego pisma „Jung-Idysz”, który powstał w setną rocznicę wydania. Druk i oprawa Core Studio przy współpracy z Muzeum Książki Artystycznej. Łódź, 2019.

Od zawsze ten obraz squatowego świata dopełniały (szczególnie mnie to zawsze wzruszało) całe pokolenia psów i kotów w MKA. Pilnowały „obejścia”, towarzyszyły zwiedzającym gościom i pracującym artystom oraz wzmacniały swoją obecnością cudowną, czarodziejską aurę miejsca (ilustr. 6–8).

Wszystkie te znaczące dla środowiska artystyczne wydarzenia w „przysiadzie” ewoluowały równoległe ze wzbogacaniem unikatowych nierzadko na skalę światową zbiorów Muzeum, produkcją nowych fantastycznych wydawnictw, warsztatami z profesjonalistami oraz studentami i niezliczonymi działaniami na rzecz książki artystycznej. Było to doceniane i wielokrotnie nagradzane na całym świecie. W ostatnich latach dzięki odkryciu przez Pawła matryc w Muzeum Książki Artystycznej i późniejszej determinacji powstała „Brygada 1918” – cyfrowy projekt rewitalizacyjny kroju pisma „Brygada” z około 1928 roku, stworzonego na 10-lecie odzyskania niepodległości Polski. Ta jego spuścizna dostępna jest do pobrania na zasadzie otwartej licencji i przyczynia się do budowania świadomości na temat projektowania krojów pisma – dziedziny o tak istotnym charakterze kulturotwórczym (ilustr. 9).

Z Pawłem i Jadwigą była też nierozdzielnie związana Otwarta Wystawa – bardzo istotna dla środowiska łódzkich twórców impreza multimedialna o charakterze przeglądu, która każdorazowo pokazywała dokonania twórcze artystów w zakresie plastyki, muzyki, filmu, tańca, teatru, poezji itp. Wydarzenie o niezwykłej formule i celu, dające szansę wszystkim artystom, zarówno profesjonalistom, jak i amatorom, chcącym zaprezentować swoją twórczość. Od 2002 roku większość edycji Otwartej Wystawy odbywała się w Muzeum Książki Artystycznej, będącym kolebką tego Festiwalu.

Równoległe do procesu konstrukcji muzeum sztuki książki odbywały się procesy administracyjno-sądowe, w które MKA zostało uwikłane w momencie podpisania umowy użyczenia fundacji cda willi Henryka Grohmana na prowadzenie działalności muzealnej. W sumie procesy te sprowadzają się do wieloletniej, nierównej walki fundacji cda – organizacji pożytku publicznego, o zachowanie siedziby w willi Henryka Grohmana.



7. | Fotografia grupowa przed wejściem do Muzeum Książki Artystycznej. Na zdjęciu Paweł Tryzno z fanfara.



8. | Projekt „Sztuka obiecana” Galerii Wschodniej i Fundacji In Search Of... w Muzeum Książki Artystycznej.

Z okazji 25-lecia działalności MKA w 2018 roku powstała książka cda pod tytułem *Tygrys*, która zawiera zalaminowane oryginały wszystkich dokumentów w tej sprawie, wymienionych między władzą a założycielami MKA i ich sojusznikami. Od tego czasu *Tygrys* powiększa się, pism przybywa w kolejnych latach, a sprawa siedziby MKA w willi Henryka Grohmana nie jest nadal rozwiązana, mimo powszechnej zgody, że MKA jest wyjątkowym muzeum, posiadającym unikatowe, historyczne zbiory oraz zasłużonych pod różnymi względami założycieli. Paweł nie dożył szczęśliwego finału tego długoletniego procesu. Jednak Jadwidze Tryzno, rodzinie, przyjaciołom, osobom i instytucjom wspierającym ich starania przyświeca myśl, że doczekają spełnienia ich bardzo konkretnych wizji o wyremontowanej z konserwatorską pieczołowitością, przystosowanej do wymogów nowoczesnego muzeum siedzibie bezcennych już zbiorów. Dla niej planują w pobliżu stworzyć w przyszłości żywą



9. | Paweł Tryzno z „Łatką”.



10. Paweł Tryzno, Jadwiga Tryzno i Martyn Kramek podczas spotkania „Obrazy Niepodległej – Historia pewnej czcionki”, zorganizowanego przy współpracy z Muzeum Książki Artystycznej w Muzeum Miasta Łodzi, 27.10.2018.



11. Paweł Tryzno podczas pracy nad składem wydawnictwa w drukarni Muzeum Książki Artystycznej.



12. Paweł Tryzno w Muzeum Książki Artystycznej. W tle widoczne oryginalne wyposażenie willi Henryka Grohmana prezentujące dokonania Muzeum – m.in. widoczne po lewej stronie, unikatowe wydawnictwo „Bibliografia i Rysunki Zbigniewa Brzezińskiego”.

przestrzeń pofabryczną, otwartą na warsztatowe działania z książką i inicjującą lokalne i międzynarodowe projekty dla sztuki i artystów.

Muzeum Artystów, mimo że nie istnieje od lat, nadal stanowi historyczny wyznacznik dla alternatywnych obszarów kultury, tak jak inna „miejscówka” – istniejąca od 37 lat Galeria Wschodnia. Wszyscy mamy nadzieję na kontynuację tradycji łódzkich miejsc opartych o „prowizoryczne”, utopijne idee, pasję ludzi nieliczących czasu ani pieniędzy, ceniących sobie swobodę działania, porozumiewających się ponad wszelkimi podziałami, znajdujących w nich wspólnotową alternatywę dla sztuki i kultury nieograniczonej formalnymi względami. Czy ta prekursorska idea przyświecająca Pawłowi zostanie w procesie nadchodzących zmian zachowana – czas pokaże. Jedno jest pewne. Cokolwiek się stanie z jego twórczym dorobkiem, jego duchowa obecność zostanie z nami na zawsze. A my, Łodzianie, musimy o tych istotnych dla naszej społeczności wartościach pamiętać (ilustr. 10–11).

W tekście wykorzystano cytaty i informacje z wydawnictwa Muzeum Książki Artystycznej *Katalog ludzi, miejsc i spraw*, Łódź 2021.

NASZE
PUBLIKACJE

Zbigniew Bania

Sibi, suisque et Patriae ornamento
Fundacje artystyczne Koniecpolskich
w XV–XVII wieku

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021

Treścią opublikowanej książki jest omówienie mecenatu artystycznego rodu Koniecpolskich, ze szczególnym uwzględnieniem fundacji architektonicznych. Opracowanie jest próbą przybliżenia aktywności fundacyjnej jednego rodu w długim przedziale czasowym, od xv po koniec xvii w., obszernie prezentując przedsięwzięcia ich najwybitniejszych postaci w tym czasie: Przedbora i Jana Koniecpolskiego, kanclerza królestwa polskiego połowy xv wieku. Dzieje rodu w xvi wieku stały się wstępem do omówienia mecenatu Anny Koniecpolskiej a przede wszystkim licznych przedsięwzięć, tak w Polsce Centralnej jak i na Kresach, najwybitniejszego przedstawiciela rodu w xvii wieku, hetmana wielkiego koronnego Stanisława Koniecpolskiego. Książkę kończy ukazanie realizacji artystycznych ostatnich przedstawicieli rodu, którego dzieje zamyka śmierć Jana Aleksandra Koniecpolskiego w 1719 roku. Omówione w książce fundacje artystyczne poddano szczegółowej analizie formalnej, ukazano dzieje tych przedsięwzięć na tle przemian politycznych, społecznych i gospodarczych Królestwa Polskiego jak i Rzeczypospolitej szlacheckiej od początku xv do schyłku xvii wieku.

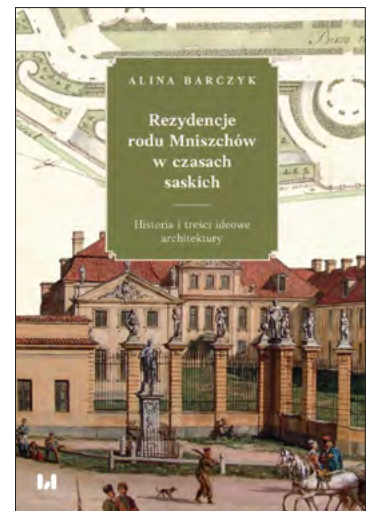


Alina Barczyk

Rezydencje rodu Mniszchów
w czasach saskich
Historia i treści ideowe architektury

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021

Monografia prezentuje osiemnastowieczny, świecki mecenat architektoniczny Mniszchów – marszałkowskiego rodu, który w czasach panowania Wettynów osiągnął szczyt znaczenia politycznego i społecznego. W książce omówione zostały rezydencje Józefa Wandalina i jego dwóch synów, Jerzego Augusta i Jana Karola, takie jak:



zamek w Laszkach Murowanych, pałace w Gdańsku, Dukli, Dęblinie, czy Warszawie. Historię siedzib, ich formy architektoniczne i znaczenie w autokreacji wizerunku własnego rodu ukazano na tle m.in. budownictwa Saksonii i inwestycji królewskich.

*Miraże natury i architektury
Prace naukowe
dedykowane Profesorowi
Tadeuszowi Bernatowiczowi*

red. Alina Barczyk, Piotr Gryglewski

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021

Księga poświęcona jest Profesorowi Tadeuszowi Bernatowiczowi – wybitnemu badaczowi dziejów architektury i sztuki nowożytnej oraz dydaktykowi. Zawarte w niej artykuły zostały ujęte w ramach siedmiu rozdziałów, podejmujących problematykę m.in. radzivilianów, mecenatu królewskiego i magnackiego, konserwacji architektury, jak i sztuki nowoczesnej. Profesor od wielu lat jest związany z łódzkim ośrodkiem. Z tego też względu w tytule niniejszej publikacji została przywołana nazwa jednego z przedmiotów prowadzonych przez Jubilata w Instytucie Historii Sztuki UŁ.

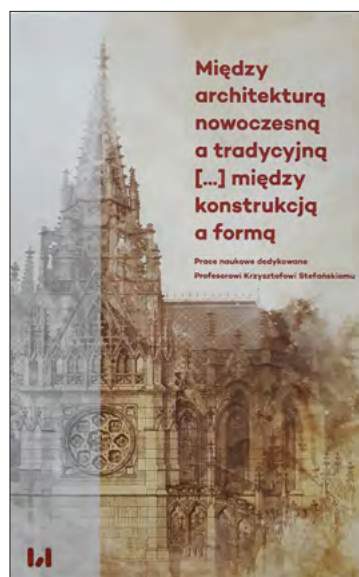


*Między architekturą
nowoczesną a tradycyjną [...] między konstrukcją a formą
Studia naukowe dedykowane
Profesorowi Krzysztofowi Stefańskiemu*

red. Piotr Gryglewski, Tadeusz Bernatowicz,
Daria Rutkowska-Siuda

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020

Publikacja dedykowana jest postaci Profesora Krzysztofa Stefańskiego – zasłużonego w środowisku polskich historyków sztuki, wybitnego badacza architektury XIX i XX w. Książka powstała z okazji przypadającego na rok 2020 jubileuszu 65. rocznicy urodzin oraz czterdziestolecia



pracy naukowo-dydaktycznej. Trzydzieści rozpraw, bogato ilustrowanych, uszeregowanych w sześciu rozdziałach, porusza problematykę z zakresu historii architektury, malarstwa, rzeźby i szeroko pojmowanych zagadnień sztuki współczesnej. Publikacja zawiera również wykaz prac Jubilata opracowany do roku 2019.

Recenzenci współpracujący z czasopismem

prof. IS PAN dr hab. Aleksandra Bernatowicz / Polska Akademia Nauk
dr Beata Biedrońska-Słota / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
prof. IS PAN dr hab. Grażyna Bobilewicz / Polska Akademia Nauk
dr Justyna Bucknall-Holyńska / Collegium da Vinci Poznań
dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
prof. UKSW dr hab. Anna Sylwia Czyż / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
prof. dr hab. Waldemar Deluga / Ostravská Univerzita v Ostravě
prof. UŁ dr hab. Marek Gensler / Uniwersytet Łódzki
prof. UŁ dr hab. Witold Glinkowski / Uniwersytet Łódzki
prof. dr hab. Albin Głowacki / Uniwersytet Łódzki
dr hab. Agnieszka Gralińska-Toborek / Uniwersytet Łódzki
prof. UAM dr hab. Jarosław Jarzewicz / Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
dr hab. Jerzy Krzysztof Kos / Uniwersytet Wrocławski
dr Ewelina Kostrzewska / Uniwersytet Łódzki
prof. UŁ dr hab. Anna Kowalska Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
prof. UAM dr hab. Jacek Kowalski / Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
prof. dr hab. Svitlana Kravchenko / Lesya Ukrainka Eastern European National University
prof. UMK dr hab. Katarzyna Kulpińska / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
dr hab. Michał Kurzej / Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Lechosław Lameński / Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II
prof. UMCS dr hab. Ewa Letkiewicz / Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
dr Aleksandra Łukaszewicz-Alcazar / Akademia Sztuki w Szczecinie
dr Joanna Maj / Uniwersytet Łódzki
prof. TUB dr hab. Rafał Makala / Technische Universität Berlin
prof. dr hab. Jerzy Malinowski / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
prof. UMK dr hab. Ryszard Mączyński / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
dr Marta Miaskowska / Politechnika Łódzka
prof. UKSW dr hab. Janusz Nowiński / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
prof. IS PAN Hanna Osiecka-Samsonowicz / Polska Akademia Nauk
prof. UŁ dr hab. Janusz Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
prof. ASP dr hab. Olga Podfilipska-Krysińska / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
prof. UŁ dr hab. Agnieszka Rejniak-Majewska / Uniwersytet Łódzki
dr Piotr Robak / Uniwersytet Łódzki
prof. KUŁ dr hab. Irena Rolska / Katolicki Uniwersytet Lubelski
dr Adam Sitarek / Uniwersytet Łódzki
dr Karolina Stanilewicz / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
prof. UPJPII dr hab. Ryszard Szmydki / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
prof. UG dr hab. Tomasz Torbus / Uniwersytet Gdański
dr hab. Cezary Wąs / Uniwersytet Wrocławski
ks. prof. dr hab. Andrzej Witko / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
prof. UWWR dr hab. Agnieszka Zabłocka-Kos / Uniwersytet Wrocławski